AZADI KE BAAD URDU AFSANON KI AMALI TANQEED KA TANQEEDI WO TAJZIYATI MUTALA

Abstract
THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Submitted By

Shahnaz Khatoon

UNDER THE SUPERVISION OF

Dr. Mohammad Khalid Saifullah

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)

2018

AZADI KE BAAD URDU AFSANON KI AMALI TANQEED KA TANQEEDI WO TAJZIYATI MUTALA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Submitted By

Shahnaz Khatoon

UNDER THE SUPERVISION OF

Dr. Mohammad Khalid Saifullah

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)
2018

پیش لفظ

اردو فکشن کی تنقید کے اصول مرتب ہونے اور روبہ عمل میں آنے کا سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری کی تنقید کے اصول وضوابط کا اردو میں ایسا غلبہ رہا ہے کہ بہت عرصے تک افسانہ کو زبان و بیان کے حسن، تشبیہ واستعارہ اور تہہ دار انداز کے پیمانوں پر پرکھنے کا سلسلہ چلتا رہا۔ یہ صرف اس لیے ہوا کہ اردو میں ادب کی پرکھ کے مشرقی اصول زیادہ تر شاعری کو سامنے رکھ کر مرتب کیے گئے تھے۔ اسی باعث علم بیان علم بدیع، علم بلاغت کو ادب کی جانچ پرکھ میں اہمیت دی جاتی رہی۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جب نثر میں ناول اور افسانے کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہوئی تو یہ احساس بھی عام ہوا کہ شعری تنقید سے الگ فکشن کی تنقید کے اصول وضوابط کو باقاعدہ طور پر مرتب کیا جائے ۔ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں ہم نے مشرق کے اصول ادب کے بجائے مغرب میں رائج شدہ ان اصولوں کو مشعل راہ بنانے کی کوشش کی جو ناول اور افسانہ وغیرہ کو پرکھنے کے لیے استعمال کیے جا رہے تھے۔ ای۔ ایم فارسٹر کی کتاب ''Aspect of the Novel'' نے اس ضمن میں اردو کے نقادوں پر غیر معمولی اثرات مرتب کیے۔ یہی وجہ تھی کہ ابتدا میں فکشن کی تنقید سے متعلق جتنی بھی کتابیں سامنے آئیں وہ کسی نہ کسی طور پر ای ۔ایم فارسٹر کے خیالات سے بہت زیادہ متاثر تھیں اور اتفاق کی بات یہ ہے کہ فکشن کی پوری تنقید کے لیے ناول تنقید کا نام استعمال کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کیا ہے یا ناول کا فن وغیرہ نام کی کتابیں سب سے پہلے سامنے آئیں۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا ناول اور افسانے کو محض فکشن کے نام سے منسوب کر کے مطمئن ہوا جا سکتا ہے یا پھر ہمیں دونوں اصناف کی مشترک صفات کے باوجود ان کے بعض امتیازی عناصر سے بھی پہچاننے کی کوشش کرنی چاہیے؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کا صحیح جواب فکشن کی عملی تنقید کے ان نمونوں میں تلاش کیا جا سکتا ہے جو افسانے، افسانہ نگاروں اور اہم افسانوں کے فنی تجزیوں کی صورت میں ہمارے سامنے آئے ہیں۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ اردو افسانہ نگاری کی ابتدا (پریم چند نے کیا ہو، سجاد حیدر یلدرم یا راشد الخیری

نے) بیسویں صدی میں ہوئی مگر اس صدی کے نصف اول تک اردو افسانے کی تنقید کو الگ کسی تنقیدی نظام میں ڈھالنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی۔ البتہ ترقی پسند تحریک کے آغاز (۱۹۳۶) کے بعد ایک تو افسانہ نگاری کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی اور دوسرے اس تحریک کے زیر اثر ایک طبقاتی نقطۂ نظر کو عام کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ اس لیے اس نقطہ نظر کو سمجھنے اور مرتب کرنے کے لیے صنف افسانہ اور افسانوی نمونوں کی الگ الگ تفہیم اور پرکھ کے اصول پر توجہ صرف کی گئی۔ مگر باقاعدہ ان اصولوں کو عملی شکل اختیار کرنے میں اچھا خاصا وقت لگا۔ پھر یہ بھی ہوا کہ بیسویں صدی کے درمیانی برسوں میں موضوعاتی اور فنی اعتبار سے اردو میں افسانوں کا ایک بڑا ذخیرہ منظر عام پر آ گیا۔ پریم چند کے بعد منٹو، بیدی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، غلام عباس، اشفاق احمد اور ممتاز مفتی وغیرہ کے ان گنت افسانے اپنی صحیح تفہیم اور اور پرکھ کے تقاضوں کے ساتھ لوگوں کے سامنے تھے۔ چنانچہ اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ مجموعی طور پر جس طرح افسانہ نگاروں کے فن کا جائزہ لیا جاتا ہے اسی طرح الگ الگ اہم افسانوں کا بھی تجزیاتی مطالعہ کیا جائے۔ اس کے نتیجے میں افسانوں پر عملی تنقید یا بہ الفاظ دیگر ان کے تجزیوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اس انداز تنقید نے سب سے زیادہ مغرب میں رائج ہونے والی نئی تنقید سے استفادہ کیا۔ نئی تنقید کے نام سے مغرب میں نظموں کے ہیئتی مطالعہ کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا اور جس کے زیر نظموں کے فنی اور فکری تجزیے کا بھی رجحان پیدا ہوا تھا۔ اس نے فکشن کے نقادوں کو بھی راستہ دکھایا کہ افسانہ کی صنف کے مطالعہ میں بھی عملی تنقید کا انداز اختیار کیا جائے اور ٹھوس مثالوں کی مدد سے الگ الگ افسانوں کے تجزیاتی مطالعہ کی بنیاد پر افسانے کی عملی تنقید کو ایک رجحان میں تبدیل کر دیا جائے۔

اہم بات یہ کہ نظم کی تجزیاتی تنقید میں تو شاعری کے تنقیدی اصولوں کو معیار بنایا گیا تھا مگر فکشن کی تنقید میں نثری بیانیہ، کہانی پن، کردار، پلاٹ اور تکنیک وغیرہ کو پیمانہ بنا کر افسانوں کی عملی تنقید کو شاعری کی عملی تنقید سے بڑی حد تک الگ اور مختلف بنانے کی کوشش کی گئی۔ اس سلسلے میں ایسا بھی ہوا کہ ایسے افسانوں پر عملی تنقید نے زیادہ توجہ مرکوز کی جو تکنیک، پلاٹ اور کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے روایتی افسانوں سے مختلف تھے۔ اس ضمن میں اہم بات یہ بھی ہے کہ عموماً آسان، عام فہم اور پہلی قرأت میں واضح ہو جانے والے افسانوں کی عملی

تنقید کی ضرورت بالعموم محسوس نہیں کی گئی۔

اس صورت حال میں بڑی آسانی سے یہ بات سمجھی جاسکتی ہے کہ جدید افسانے کے نام سے مقبول ہونے والے رجحان میں افسانے کے ابہام و تفہیم کی زیادہ ضرورت محسوس کی گئی۔ظاہر ہے کہ اس مقصد کے لیے عملی تنقید کو اطلاقی صورت میں برتنے کا تقاضا یہی تھا کہ افسانے کے متن کا مطالعہ زیادہ گہرائی سے کیا جائے۔اس ضمن میں نئے افسانے میں کیے جانے والے تجربات اور افسانے کی زبان، تکنیک اور اسلوب میں غیر روایتی طریق کار کو زیادہ اہمیت حاصل رہی۔زیر بحث موضوع پر تحقیق کے دوران یہ کوشش کی گئی ہے کہ آزادی کے بعد مقبول ہونے والی اس عملی تنقید کو زیر بحث لایا جائے جو افسانوں کی تفہیم اور تجزیوں کی مدد سے نتائج کا استخراج کرتی ہے۔اس سلسلے میں افسانے کے عناصر ترکیبی پر لکھے گئے مضامین، افسانوی متن کی تفہیم، تجزیہ اور افسانوں کے مجموعوں پر شائع شدہ اطلاقی تنقید کے نمونوں اور کتابوں کو خصوصیت کے ساتھ زیر بحث لایا جائے۔

یہ بھی اندازہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ افسانے کی فنی اور فکری تجزیے کے نتیجے کے طور پر فکشن کی عملی تنقید میں نظری مسائل کو کس حد تک روبہ عمل لانے کا موقع ملا ہے۔اس طرح اس تحقیقی مقالہ کو افسانے کی اطلاقی تنقید اور شعریات کی تدوین و تشکیل کی ایک کوشش بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔یہی وہ مقاصد ہیں جن کے حصول کے لیے مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے تاکہ تحقیق کا ہدف متعین ہو سکے۔

باب اول میں افسانے کی تنقید کے بنیادی مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ابتدا میں افسانے کی تنقید کے جو اصول وضع کیے گئے تھے وہ بعد کے افسانوں کا معیار متعین کرنے میں ناکافی ثابت ہوئے۔گزرتے وقت کے ساتھ افسانہ میں ہونے والے تغیر و تبدل کی وجہ سے جو پیچیدگیاں پیدا ہوئیں ان میں سادہ اور پیچیدہ پلاٹ، سپاٹ اور متحرک کردار، زبان و اسلوب، افسانے کا آغاز و اختتام وغیرہ سر فہرست ہیں۔اس باب میں انھیں مسائل کو نشان زد کرنے اور حل فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

باب دوم میں افسانے کی عملی تنقید سے متعلق نمائندہ تحریروں کا جائزہ لے کر عملی تنقید کی تعریف، نظری اور عملی تنقید کے مابین فرق و امتیاز اور عملی تنقید کے اصول و دائرہ کار کی وضاحت کی گئی ہے۔نظری

مباحث کے احاطہ کے علاوہ رسائل وجرائد میں شامل افسانوں کے تجزیے میں جہاں کہیں عملی تنقید کے طریقہ کار سے متعلق کچھ دستیاب ہوا اسے بھی شامل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

باب سوم میں نئی تنقید کے زیر اثر عام ہونے والے رویوں میں ہیئتی اور اسلوبیاتی مطالعہ وتجزیہ کا رجحان بہت اہم ہے اس لیے اس باب میں افسانے کے ہیئتی اور اسلوبیاتی مطالعے کا تجزیہ کیا گیا ہے۔اس ضمن میں وارث علوی، شمیم حنفی، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، عابد سہیل، ابوالکلام قاسمی قاضی افضال حسین وغیرہ کی تحریروں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔

باب چہارم میں ترقی پسند نظریہ کے تحت اردو افسانے کی عملی تنقید کا جائزہ لیا گیا ہے۔جن میں احتشام حسین، اختر اورینوی، اختر انصاری، خلیل الرحمن اعظمی اور قمر رئیس وغیرہ کی تحریروں کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ترقی پسند تنقید کے نظریاتی مباحث میں موضوع ومواد کو جس قدر اہمیت دی گئی تھی اس حوالے سے عملی تنقید بہت کم ہوئی ہے۔اس لیے بعض نمائندہ افسانوں کے تجزیے بھی کیے گئے ہیں۔

باب پنجم میں فکشن کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے اردو افسانوں کے تجزیے کا احاطہ کیا گیا ہے۔مختلف نظریات کے جو تجزیے ہوئے ہیں اور اس کے علاوہ آزادانہ تجزیوں کا بھی تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اس میں وارث علوی، مہدی جعفر، فضیل جعفری، حامدی کاشمیری وغیرہ کی تحریریں زیر بحث آئی ہیں۔

مقالے کا آخری حصہ محاکمہ وماحصل ہے۔جس میں اس مکمل مقالے کا مختصر جائزہ اور مطالعہ کے دوران سامنے آنے والے دوسرے اہم پہلوؤں کا کو بھی واضح کیا گیا ہے۔

اللہ رب العزت کی بہت شکر گزار ہوں کہ مجھے یہ موقع عطا کیا اور بحسن خوبی تکمیل تک پہنچانے میں میری مدد کی۔اس مقالے کی تکمیل ممکن نہ ہوتی اگر محترم ومشفق استاد ڈاکٹر خالد سیف اللہ نے ہر قدم پر میری رہنمائی نہ کی ہوتی۔انھوں نے انتہائی مصروفیت کے باوجود ہر مرحلہ میں میری مدد کی اور مقالہ کا ایک ایک لفظ پڑھ کر میری اصلاح کی۔ان کی عنایات اور خلوص کا بدل کچھ نہیں ہوسکتا ہے۔اس مقالہ میں جو بھی حصہ قابل ستائش ہے انھیں کی ہدایتوں کا نتیجہ ہے۔

اس مقالے کے لیے موضوع کے انتخاب سے لے کر تکمیل تک پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی رہنمائی ہمہ وقت ساتھ رہی اور انھوں نے میری ذہنی وفکری تربیت کی۔ اس پیچیدہ موضوع کو اپنی بیش قیمت گفتگو کے ذریعہ آسان بنایا۔ شکریہ جیسا رسمی لفظ ان کی نوازشوں کے سامنے ناکافی ہے۔ خدا انھیں صحت وعافیت عطا فرمائے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین اور پروفیسر طارق چھتاری کی انتہائی شکرگزار ہوں کہ انھوں نے اپنے مفید مشوروں سے نوازا۔ میں نے جب بھی مقالے سے متعلق کسی پریشانی کا ذکر ان کے سامنے کیا تو حتی الامکان حل فراہم کرنے کی کوشش کی۔ ان کے علاوہ پروفیسر عقیل احمد صدیقی، پروفیسر سید محمد ہاشم اور شعبہ کے دوسرے اساتذہ کا بھی شکریہ واجب ہے جو وقتاً فوقتاً مقالے سے متعلق استفسار کرتے رہے، مقالے سے متعلق اہم کتابوں اور مضامین کی طرف توجہ دلائی۔

صدر شعبہ اردو پروفیسر صغیر افراہیم کی شکرگزار ہوں کہ انھوں نے ہمیشہ میرے کام سے متعلق اطمینان کا اظہار کیا اور حوصلہ افزا کلمات سے نوازا۔

انتہائی ممنون ہوں میں پاکستان میں مقیم اردو کے نامور ناقدین ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، محمد حمید شاہد اور ناصر عباس نیر کی کہ انھوں نے مقالے سے متعلق بعض سوالات کا جواب دینے کے لئے اپنے قیمتی وقت کا کچھ حصہ عنایت فرمایا اور میری حوصلہ افزائی کی۔ محمد حامد سراج کا شکریہ لازم ہے کہ انھوں نے ضروری کتابیں اور مضامین بھیج کر میری مدد کی۔ دہلی یونیورسٹی کے استاد ڈاکٹر ابوبکر عباد کا بھی شکریہ ضروری ہے انھوں نے کتابوں اور اپنے مشوروں کے ذریعہ میری مدد کی۔

میں اپنے والدین کا شکریہ ادا کرتی ہوں کہ انھوں نے بیماری اور دوسری مشکلات کے باوجود میری علمی سرگرمیوں میں کسی طرح کا خلل نہ آنے دیا۔ ہمیشہ مجھے گھریلو مسائل سے دور رکھ کر پڑھنے کا پرسکون موقع فراہم کیا۔ میرے پاس وہ الفاظ نہیں کہ ان کے تئیں اپنے جذبات کا اظہار کرسکوں۔ اللہ سے دعا ہے کہ انھیں صحت اور درازی عمر عطا فرمائے۔ اپنے چھوٹے بھائی الطاف خان کے لیے بہت ساری دعائیں کہ اس نے چھوٹی عمر سے ہی بڑے بھائی کی طرح میرا خیال رکھا اور میرے لیے کئی طرح کی دشواریاں برداشت کیں۔

خدا اسے کامیابیوں سے ہمکنار کرے۔

اپنے مخلص دوستوں میں کس کا نام لوں اور کس کا نام نہ لوں۔ ایک طویل فہرست ہے ان دوستوں کی جو ہمیشہ میرے کام کی تعریف و تحسین کے ساتھ غیر جانب داری سے تنقید بھی کرتے رہے۔ لیکن کچھ دوست ایسے ہیں جنھوں نے میرے مقالے کی تیاری میں اپنا وقت صرف کیا۔ ان میں احسن ایوبی کا خصوصی شکریہ کہ انھوں نے مقالے کی تیاری میں مدد کی۔ محمد فرحان دیوان، عبد الرازق، سفینہ بیگم، روبینہ تبسم، انجم پروین، ناز فاطمہ، شگفتہ یاسمین، زیبا ناصر، شائستہ اعجاز، عرشیہ رسول اور وجیہا فاطمہ وغیرہ نے مختلف اوقات میں میرا ساتھ دیا۔ ان سب کی تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔

مولانا آزاد لائبریری اردو سیکشن کے کارکنان محترم سید محمد محسن بھائی، باقر بھائی، ندیم بھائی، مصور آپا کی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے کتابیں فراہم کیں۔ سیمینار لائبریری کے ندیم بھائی، جاوید بھائی اور اردو اکیڈمی کے لائبریرین عرفان بھائی کا شکریہ ادا کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتی ہوں کہ ان سب نے خوش دلی سے میرا تعاون کیا۔

شہناز خاتون
شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ

آزادی کے بعد اردو افسانوں کی عملی تنقید کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ

تلخیص

مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی

نگراں

ڈاکٹر محمد خالد سیف اللہ

مقالہ نگار

شہناز خاتون

شعبۂ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۱۸ء

تلخیص

اردو افسانہ کی عملی تنقید پر مبنی باقاعدہ کوئی منظم و مبسوط کتاب ہنوز نہیں لکھی گئی تاہم افسانہ کی نظریاتی بحثوں سے متعلق تحریروں کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوا کہ اردو افسانے کی تنقید میں پیش آنے والے مسائل پر جو بحثیں اٹھائی گئیں ان کا تعلق بڑی حد تک عملی تنقید سے بھی ہے۔ کیوں کہ عملی تنقید جس طرح فن پارے کی تشریح و تجزیہ سے براہ راست تعلق رکھتی ہے اس کے لیے اصول و ضوابط کا ہونا ضروری ہے۔ لہذا افسانہ کی تنقید میں پیش آنے والے مسائل کا احاطہ کرتے وقت تنقیدی اصولوں کا زیر بحث آنا ضروری ہے۔ تاکہ یہ اندازہ لگایا جا سکے کہ متعینہ اصول و ضوابط، افسانہ کی پرکھ میں کیوں کر معاون ثابت نہیں ہو رہے ہیں۔ اس تحقیق سے یہ نتیجہ سامنے آیا کہ اردو افسانہ وقت کی ضرورتوں اور معاشرے کے بدلتے ہوئے مزاج کی وجہ سے وجود میں آیا ہے اور اس کا زندگی سے بہت گہرا تعلق ہے۔ زندگی کے بدلتے ہوئے اقدار کو سمیٹنے کی اس میں حد درجہ صلاحیت ہے۔ اسی لیے ابتدا سے لے کر اب تک افسانے میں جو تبدیلیاں آئیں اس سے اس کی تنقید کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہو گیا۔ اس کی شناخت و معیار متعین کرنے کے لیے قصہ، پلاٹ، کردار، زبان و بیان، منظر نگاری، زمان و مکاں اور وحدت تاثر وغیرہ اصول کے طور پر وضع کیے گئے تھے لیکن بدلتے وقت کے ساتھ جب نئے نئے تجربات سامنے آئے تو وہ متعینہ اصول معذور نظر آنے لگے۔

واقعات کا ابتدا سے لے کر انتہا تک پہنچنا اور ایک موزوں نتیجے پر ختم ہونا پلاٹ کہلاتا تھا۔ لیکن جدید افسانے میں پلاٹ کے بنیادی تصور سے انحراف کی صورت سامنے آئی۔ اس کے علاوہ ابتدائی دور کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں علت و معلول کی بنیاد پر بات کہنے اور واقعات میں منطقی ربط کو برقرار رکھنے کے بجائے ساری توجہ موضوع پر دی گئی۔ موضوعی اعتبار سے ابتدائی افسانوں میں رومانی آہنگ نظر آتا ہے۔ جس میں داستانوی اسلوب غالب ہونے کی وجہ سے حقیقی زندگی کی طرح ترتیب و توازن

تلاش کرنا مشکل تھا۔ حقیقت سے دور ہونے کی وجہ سے باقاعدہ پلاٹ کا موجود ہونا بھی ممکن نہیں تھا۔ چنانچہ بہت دنوں تک رومانی فضا سے بھرپور حزنیہ یا طربیہ انجام والے افسانے لکھے جاتے رہے۔ لیکن ۱۹۳۶ء میں جب کفن منظر عام پر آیا تو افسانے کے مزاج میں تبدیلی آئی اور اس صنف نے نئی جہتوں کی طرف قدم بڑھایا پھر اس کے بعد جدیدیت کے زمانے میں نئے نئے تجربات کیے گئے، بغیر پلاٹ کے اور پیچیدہ نفسیات پر مبنی افسانے لکھے گئے۔ علامت اور ابہام کے پردے میں بات کہنے کی کوشش کی گئی اس نوعیت کے افسانوں میں ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''قالیچہ''، ''پھندنے''، ''منتھن'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

کردار نگاری کے طے شدہ طریقہ میں بھی اسی طرح کی تبدیلیاں آئیں۔ سپاٹ اور پیچیدہ کردار نگاری کی حدود سے نکل کر معاشرتی حالات کے نشیب و فراز کے پیش نظر افسانہ نگاروں نے ایسی کہانیاں لکھیں جن میں جسمانی وجود رکھنے والے کردار غائب ہو گئے۔ اس عرصہ میں کرداروں کے قد و قامت، ناک نقشہ اور چال ڈھال کے بیان کے بجائے ان کی تصویر کا ایک ایسا رخ پیش کیا گیا جو پر اسرار اور دھندلی ہوتی ہے، یہاں تک کہ ناموں کے بجائے ان کے لیے ضمائر کا استعمال ہوا یا پھر وہ اپنی کسی ذاتی عادت یا کسی حلیے سے پہچانے جاتے ہیں مثلاً ''وہ'' (بلراج مینرا)، باریش آدمی، تھیلے والا آدمی (انتظار حسین) الف، ب رشید امجد وغیرہ۔ اس طرح جدید دور میں کرداروں کی وہ تقسیم برقرار نہیں رہی جو ابتدا سے لے کر ارتقائی دور تک کے افسانوں میں نظر آتی تھی ابتدائی دور سے لے کر اب تک کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اسلوب کو ایک ایسی اصطلاح کے طور پر برتا گیا جس کا زمانے کی تبدیلی اور شخصیات کی تبدیلی سے گہرا تعلق ہے۔ ابتدائی دور کی تخلیقات میں داستانوں کے اثر سے فارسی آمیز جملے اور شاعرانہ انداز بیان غالب تھا لیکن ترقی پسندی کے زمانے میں جو ادب تخلیق کیا گیا اس میں روزمرہ اور سماج کے مسائل کو اہمیت دی گئی اس کے لیے سیدھا سادہ، طرز اختیار کیا گیا اس طرح اردو افسانے میں ایک نیا اسلوب داخل ہوا۔ آزادی کے بعد تقسیم ہند کے المیے نے لوگوں کو منتشر کر دیا، ادیبوں کو تہذیبی ورثے کے تقسیم ہو جانے کا احساس شدت سے ہوا اور

ان کی شخصیت بھی اس المیہ سے متاثر ہوئی جس کی وجہ سے ان کی تحریروں میں جذباتی ہیجان پیدا ہو گیا۔ ایسے عالم میں قرۃ العین حیدر نے تاریخی اور فلسفیانہ لب ولہجہ میں اقدار کی شکست و ریخت کے المیہ کو "آگ کا دریا" میں بیان کیا۔ اس سے ایک نیا اور منفرد اسلوب وجود میں آیا اور اردو میں "شعور کی رو" کی تکنیک کا تعارف باقاعدہ طور پر ہوا۔ بعض افسانہ نگاروں نے بھی اس تکنیک کا فائدہ اٹھایا اور اردو افسانہ کو ایک منفرد اسلوب عطا کیا۔ اسی طرح جدیدیت کے زمانے میں انسان کی تنہائی، شناخت کے فقدان، اور باطنی انتشار کو بیان کرنے کے لیے علامتی اسلوب اختیار کیا گیا۔ اور ایسے انداز میں کہانیاں لکھی گئیں جس سے انسان کی ذہنی ونفسیاتی پیچیدگیوں کا اندازہ لگایا جا سکے۔ مثلاً سواری (خالدہ حسین)، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم (سریندر پرکاش)، آخری آدمی (انتظار حسین) وغیرہ جدید افسانوں میں حالات وواقعات کی پیچیدگی کے پیش نظر مختلف طرح کی تکنیکوں کا سہارا لینا پڑا جس کی وجہ سے افسانے کے موضوعات اور اسلوب میں تنوع کی گنجائش تو پیدا ہوئی لیکن ساتھ ہی ساتھ تنقید وتعبیر کے مسائل بھی پیدا ہو گئے۔

قصے میں حقیقت وواقعیت پیدا کرنے کے لیے زمان ومکاں کا تعین بہت ضروری ہے۔ واقعہ کب اور کہاں واقع ہوا جب تک اس کی نشاندہی نہ ہو واقعات کا صحیح خاکہ ذہن میں نہیں ابھارا جا سکتا۔ وقت اور جگہ کی تبدیلی سے حالات کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرداروں کے رہن سہن، بات چیت کرنے کا انداز وغیرہ جگہ کی مناسبت سے بیان کیے جاتے ہیں۔ ابتدائی دور کے افسانوں میں بھی واقعات کے بیان میں وقت اور جگہ کا تعین بآسانی ہو جاتا تھا لیکن جدید دور میں لکھے جانے والے افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور ان کی لاشعوری گتھیوں کو سلجھانے کے لیے مسائل پیش آنے لگے لہٰذا افسانہ نگاروں کو بڑے جتن کرنے پڑے سیدھے سادے بیانیہ کو ترک کر کے مختلف النوع تکنیکوں کا استعمال کرنا پڑا جس کی وجہ سے زمانی ساخت منتشر ہو گئی۔ زمان ومکاں کا وہ تصور باقی نہ رہا جو ابتدائی دور کے افسانوں میں تھا۔ ماضی کے واقعات کو حال میں پیش کرنے کے لیے فلیش بیک کی تکنیک نے ایک طرف تو فنکاروں کو اظہار کا وسیلہ فراہم کیا تو دوسری

طرف قاری کے لیے الجھن کا باعث تھی۔

آغاز واختتام فکشن کے فنی لوازمات میں ایسے عناصر ہیں جس سے افسانے کی پوری فضا متاثر ہوتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ آغاز ایسے پر تجسس اور معنی خیز انداز میں ہو کہ قاری پورا افسانہ پڑھنے پر مجبور ہو جائے۔ جو بھی منظر یا مکالمہ ابتدا میں پیش کرے اس کا تعلق مرکزی خیال سے ہو جو کہانی میں آنے والے کسی مبہم واقعہ کا یا منظر کا اشاریہ ثابت ہو۔ ابتدائی دور میں عموماً کرداروں کا تعارف پیش کر دیا جاتا تھا یا کسی رومانی واقعہ کے دلکش و پر لطف فضا کا بیان ہوتا تھا مگر جدید دور میں طریقہ کار بدل گئے۔ افسانے کے ابتدائی مناظر صرف لطف اندوزی کے لیے نہیں رہے بلکہ کرداروں کی ذہنی کیفیات یا دوسرے کسی مقصد کو واضح کرنے کے لیے بیان کیے جانے لگے۔

اکثر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ اطلاقی تنقید یا عملی تنقید کیا ہے؟ اس کے اصول وطریقہ کار کیا ہیں؟ نظری اور عملی تنقید میں کیا فرق ہے؟ اگر کسی فن پارے پر نظریہ کا اطلاق کیے بغیر مطالعہ و تجزیہ کیا جائے تو کیا وہ عملی تنقید کے دائرہ سے خارج ہے؟ اردو میں عملی تنقید کی واضح صورتیں تلاش کرنا ذرا مشکل ہے۔ اطلاقی یا عملی تنقید سے متعلق اب تک جتنی بھی بحثیں سامنے آئی ہیں ان میں صرف آئی اے رچرڈس کی Practical Criticism سے استفادہ کر کے چند بنیادی باتیں ایسی بیان کی گئیں جس سے اس طرز تنقید کو واضح طور پر سمجھا جا سکے لیکن اس کا دائرہ بھی صرف شاعری تک محدود ہے۔

شاعری کی تنقید میں عملی تنقید کے کچھ نمونے تذکروں کے علاوہ حالی، امداد اثر اور شبلی کے یہاں مل جاتے ہیں جس سے اس طرز تنقید کو سمجھا جا سکتا ہے۔ بعد کے زمانے میں اختر اورینوی، احتشام حسین وغیرہ نے تھوڑی بہت گفتگو کی ہے۔ اختر اورینوی کا موقف ہے کہ تنقید کا کام فن پارہ کی چھان پھٹک اور تعین قدر کے ساتھ تجزیہ اور تحلیل کا بھی ہے۔ اسی لیے تنقید کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک نظری تنقید اور دوسرا عملی تنقید۔ نظری حصہ کے لیے عرفان کی ضرورت ہے اور عملی حصے کے لیے ریاضت۔ شمیم حنفی کا خیال ہے کہ نئی تنقید عملی تنقید کی

توسیع ہے۔ نئی تنقید میں بھی زبان کے رول، اس کی نوعیت اور اس کے مضمرات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ انھیں خیالات کی ایک شکل ابوذر عثمانی کے یہاں بھی ملتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ عملی تنقید کا طریقہ کار لفظی اور لسانی تجزیے کے جس عمل پر مبنی ہے اس کے پیچھے شعروادب کے مطالعہ کا واضح اور کلی شعور کارفرما ہوتا ہے۔ اس کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وارث علوی، شمیم حنفی، مہدی جعفر، حامدی کاشمیری، ابوالکلام قاسمی، انیس اشفاق، معین الدین جینا بڑے وغیرہ کی فکشن سے متعلق بیشتر تحریریں تجزیاتی نوعیت کی ہیں جو اس طریقہ نقد کو استناد بخشنے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ جن کے مطالعے سے فکشن کے مروجہ اصطلاحات و مضمرات کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ لیکن جہاں تک عملی تنقید کے اصول، دائرہ کار اور امکانات کا تعلق ہے اس سلسلے میں ابوالکلام قاسمی کو اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے آسان و عام فہم انداز میں نظری اور اطلاقی تنقید پر تفصیلی مضمون رقم کیا۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے کی تنقید سے متعلق اپنی کتاب میں پلاٹ، کردار اور بیانیہ پر جو بحثیں اٹھائی ہیں وہ اس سلسلے میں کارآمد ہیں لیکن ان مباحث میں نظریاتی پہلو زیادہ غالب ہے۔ انھوں نے افسانے کی تنقیدی مبادیات پہ گفتگو کی ہے یعنی پلاٹ کیا ہے؟ بیانیہ کی اہمیت کیا ہے؟ افسانہ کی زبان کیسی ہونی چاہیے؟ حاضر اور غائب راوی کے حدود کیا ہیں جیسے سوالات قائم تو کیے مگر افسانوں پر اطلاق کرتے ہوئے نظریاتی بحثوں سے وہ اپنا دامن نہ چھڑا سکے۔ اس کے باوجود افسانے کی عملی تنقید میں ان کی تحریروں کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون میں اسلوب کے متعلق اس معروف قول "اسلوب شخصیت کا اظہار ہے" سے پیدا ہونے والی کشمکش، اسلوب کی نوعیت اور اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ پریم چند کے افسانے کا تجزیہ کر کے اسلوب کے تصور اور برتنے کے طریقہ پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اسلوب کی اساس زبان پر ہے نہ کہ مصنف یا موضوع پر۔ ان کا خیال ہے کہ اگر اسلوب مصنف کے تابع ہوتا تو پریم چند کے افسانوں میں سماج کے کریہہ پہلوؤں کی عکاسی نہ ہوتی کیوں کہ شخصیت کا مطالعہ تو یہ بتاتا ہے کہ پریم

چند ایک مسوڑ اور دل کش شخصیت کے مالک تھے۔اس کے علاوہ انھوں نے بلراج کومل اور بلونت سنگھ کے افسانوں میں پلاٹ اور کردار کے حوالے سے سیر حاصل گفتگو کی ہے۔

اردو افسانے کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے پروفیسر نارنگ کی تحریریں یوں قابل ذکر ہیں کہ انھوں نے ایک طرف تو مختلف اصطلاحات ونظریات کا اطلاق افسانہ پر استدلال کے ساتھ کیا یعنی من مانے طریقہ پر کسی بھی افسانہ کو نام نہاد نظریہ سے وابستہ نہیں کیا بلکہ تجزیہ وتحلیل سے افہام وتفہیم کی کوشش کی اور دوسری طرف افسانہ کے بالاستیعاب مطالعہ کا چلن عام کیا جس کی وجہ سے متن کو مرکزیت حاصل ہوئی۔اس ضمن میں ان کا مضمون "اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ" قابل ذکر ہے جس میں انھوں نے اپنی تنقیدی بالغ نظری سے سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کے افسانوں کے تجزیے سے علامتی اور تجریدی کہانی کی نوعیت وخدوخال کو واضح کیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ علامتی افسانہ سیدھے سادے افسانے کے مقابلے کثیر الجہت اور متنوع خصوصیت کا حامل ہوتا ہے لیکن ان تحریروں سے وہ کشمکش ختم نہیں ہوتی جو ایک عام قاری کے ذہن میں عملی تنقید کے نام سے پیدا ہوتی ہے۔اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کو امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے ان پہلوؤں پر غور کیا اور اپنے مضمون "ادبی تنقید کی نظریاتی بنیادیں" میں ان سوالوں کے جواب فراہم کیے جو عام قاری اور نقاد دونوں کے لیے کارآمد نظر آتی ہیں۔انھوں نے ادبی تنقید کی تعریف، ماہیت اور دائرہ کار کے تعین کے ساتھ ساتھ نظری اور عملی تنقید کی صورتوں کی وضاحت بھی کی ہے۔

ناقدین کا خیال ہے کہ عملی تنقید فن پارے کے ان پوشیدہ گوشوں کو اجاگر کرتی ہے جو عام نظروں سے اوجھل رہ جاتے ہیں۔مہدی جعفر کی تنقید افسانے کے انھیں مبہم پہلوؤں کے تجزیہ سے عبارت معلوم ہوتی ہے جو دوسرے تجزیہ نگاروں کی گرفت میں نہیں آسکے۔نئے افسانے کے تعین قدر کے سلسلے میں انھوں نے جو طریقے بیان کیے ہیں ان میں عملی تنقید کے بہترین نمونے موجود ہیں۔انھوں نے بھی بنے بنائے اصولوں کی برتری قبول نہیں کی بلکہ ان کا خیال ہے جب افسانہ کی جہتیں بدل رہی ہیں تو نقاد کو دیکھنا چاہیے کہ تنقید کرنے

کے نئے پیمانے کیا ہوں گے اور انھیں کن اصولوں کو بروئے کار لانا ہے۔

وارث علوی نے بلا تخصیص اردو افسانہ کے ابتدائی دور سے لے جدید دور تک کے افسانوں پر اظہار خیال کیا ہے۔ بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں افسانہ کی تنقید سے متعلق نظریاتی اور عملی دونوں طریقہ کار پر بحثیں ملتی ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون ''اجتہادات، روایت کی روشنی میں'' افسانہ میں آنے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہوئے فنی و فکری خامیوں کی طرف جو اشارے کیے ہیں وہ عملی تنقید کے ضمن میں کار آمد کہے جاسکتے ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے متعلق ان کا خیال ہے کہ مرقع سازی، تصویر کشی اور لفظی پیکروں کے فقدان کی وجہ سے اشیاء کو علامت میں بدلنے سے قاصر رہے۔ اسی طرح نقادوں پر ان کا اعتراض یہ ہے کہ وہ نام نہاد نظریہ کے تحت افسانے کو پرکھتے ہیں اور اگر افسانہ ان کے مخصوص نظریہ پر پورا نہ اترے تو اسے لایعنی قرار دے دیتے ہیں۔ مثلاً ہیئتی نقاد تجریدی افسانہ کی تعریف و تحسین میں حد سے تجاوز کرتے ہیں اور محض طریقہ کار کی بنیاد پر قدری فیصلے کرتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے اس طریقہ کار کو استعمال کرنے والا افسانہ نگار بڑا فنکار ہونے کا دعویدار ہو جاتا ہے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ وارث علوی کسی مخصوص رویے کی اتباع کے خلاف ہیں۔ وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ کسی تخلیق میں اگر کوئی مثبت پہلو نہ ہو تو بھی وہ ایک فن کار کا تخیلی و تجرباتی کارنامہ ہونے کی وجہ سے زندہ رہنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ جدید افسانہ کی قرأت اور تنقید کے باقاعدہ اصول و پیمانے تو نہیں مگر کچھ طریقہ کار انھوں نے بیان کیے ہیں۔ وارث علوی ترقی پسند تنقید اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کے کرافٹ اور تخلیقی طریقہ کار سے اتفاق نہیں رکھتے اور نہ ہی جدید افسانہ سے مطمئن ہیں۔ وارث علوی کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ پلاٹ، کردار، جزئیات، دلکش منظر کشی سے بھرپور افسانے کے قائل ہیں۔ انھوں نے جدید اردو افسانے کے مواد کے ہلکے پن، فنی ڈھانچہ کی بے ترتیبی کے ساتھ ساتھ ناقدین کے رویوں پر طنزیہ پیرائے میں اظہار خیال کیا ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ نے افسانہ کی تنقید کی سست رفتاری اور سہل پسندی کی طرف اشارے تو کیے ہیں مگر اس

کے حل کی صورتیں کم بتائی ہیں۔ ان کی نظر افسانہ کی نئی تنقید پر ہے۔ جس کے تحت نقادوں نے ترقی پسندوں کے موضوع اور مقصدیت کی طرح اسلوب اور تکنیک کے سلسلہ میں شدت برتی اور افسانہ میں قول محال، طنز ملیح (Irony)، شعور کی رو کے علاوہ موضوع اور دوسرے عناصر کو بالکل خارج کرنے پر مصر ہو گئے۔ پروفیسر عتیق اللہ اسلوب کو افسانہ کا اہم مسئلہ سمجھتے ہیں۔ چوں کہ وہ ادب میں کسی ایک عنصر کی برتری کے قائل نہیں ہیں اسی لیے افسانہ میں بھی کسی ایک جز کو تعین قدر کا ذریعہ تسلیم نہیں کرتے ہیں۔ خواہ وہ پلاٹ ہو یا کردار، زبان ہو یا اسلوب۔ اس کے علاوہ ان کا خیال یہ ہے کہ اسلوب کو محض اسٹائل کے لغوی سیاق میں دیکھنا تنقید میں مسئلہ پیدا کر سکتا ہے اور افسانے کا اسلوب موضوع کے تابع ہوتا ہے اس لیے افسانے کی تنقید موضوع اور رویے کو زیر بحث لائے بغیر نہیں کی جا سکتی ہے۔ ''اسلوب شخصیت کا اظہار ہے'' انھوں نے اس نظریہ کی توسیع کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اسلوب شخصیت کی ایک نئی دریافت کا نام بھی ہے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین نے فکشن تنقید کی نوعیت اور صورت کا جائزہ لے کر ان باتوں کی طرف توجہ دی ہے جس سے فکشن تنقید نا آشنا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ کی فنی پیچیدگی، ترتیب و تشکیل اسے تاریخ، واقعہ نویسی یا صحافت سے ممتاز کرتی ہے۔ لیکن اکثر ناقدوں نے حقیقت نگاری پر بے جا اصرار کر کے صحافت، خبر نویسی اور افسانہ نگاری کے درمیان کا فرق ختم کر دیا۔ اس لیے ایسے نقادوں کی ضرورت ہے جو افسانہ کے رموز سے واقف ہوں اور افسانے کی باقاعدہ شعریات مرتب کریں اور ایسے سوالات قائم کریں جو افسانوی متن کی تشکیل اور فن کار کی خلاقانہ سے تعلق رکھتے ہوں۔ قاضی افضال حسین نے مابعد جدید رویوں کے پیش نظر زبان کے حوالے سے بعض افسانوں کا اجمالی اور بعض کا تفصیلی جائزہ بھی پیش کیا ہے۔

قاضی افضال حسین کا یہ موقف ہے کہ اگر کسی تنقیدی نظریہ کی روشنی میں عملی تنقید کی جائے تو اس کے ضوابط آزادانہ تجزیہ کے عوامل سے مختلف ہوں گے۔ اس وضاحت سے ابتدا میں کیے گئے اس کشمکش کا حل بھی فراہم ہوتا ہے جو آزادانہ تجزیہ کے اصول و ضوابط سے متعلق تھا۔ یعنی یہ کہ اگر تنقیدی تصورات یا کسی تنقیدی

نظام کے تحت تجزیہ کیا جائے تو معاشرے کی مخصوص تہذیبی علمی روایت کی روشنی میں ادب کی تعریف، فن پارہ کے وسیلہ اظہار اور مقصود کو مدنظر رکھ کر متن کا مطالعہ و تعین قدر کیا جائے گا۔ لیکن اگر آزادانہ تجزیہ کیا جائے تو نقاد کی ساری توجہ زبان یا وسیلہ اظہار پر ہوگی تاکہ متن کے اجزا میں باہم ربط و تسلسل کی ظاہری و باطنی تمام جہتیں واضح ہو سکیں۔ بظاہر تو یہ بات سہل انگیز معلوم ہوتی ہے کہ متن کے وسیلہ اظہار کو گرفت میں لے لیا جائے تو تجزیے کے مراحل بآسانی طے ہو جائیں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طریقہ میں بڑی پیچیدگی ہوتی ہے۔

قاضی افضال حسین کی تنقیدی تحریروں کے مطالعے سے افسانہ کی عملی تنقید سے متعلق جو نکات واضح ہوتے ہیں ان میں سب سے اہم یہ ہے کہ کسی فن پارے پر تھیوری کا اطلاق کر کے تجزیہ اور آزادانہ تجزیہ کی شکلیں مختلف ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تھیوری کو استدلال کی ضرورت نہیں بلکہ متن اس کے تحت خود کو ثابت کرتا ہے۔ جبکہ آزادانہ تجزیہ میں متن کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اور متن کے اجزا میں ربط کے ان پہلوؤں کی دریافت ہوتی ہے جس سے معنی خیزی کی جہات پیدا ہوتی ہیں۔ اگرچہ انھوں نے تجزیہ و تشریح کا طریقہ بیان کرتے ہوئے شاعری کی مثالیں پیش کی ہیں لیکن یہ اصول افسانوں کے تجزیہ میں بھی معاون ہو سکتے ہیں۔

عملی تنقید سے متعلق اظہار خیال کرنے والے ناقدین کی تحریروں سے عملی تنقید کے جن اصولوں کی وضاحت ہوتی ہے ان میں متن کو مرکز بنانے اور خارجی حقائق سے گریز کا اصرار ہر ایک کے یہاں موجود ہے۔ دوسرے یہ کہ پس ساختیاتی مقدمات نے ان تصورات کی نفی کی جن کے حوالے سے متن میں معنی قائم ہونے یا متن کو تشکیل دینے کا دعویٰ کیا جاتا ہے۔ یعنی یہ کہ متن میں معنی خیزی کی جہتیں مصنف یا کسی اور حوالے سے نہیں کھلتی ہیں بلکہ تشریح و تعبیر کے لیے متن خود حوالہ ہوگا اور لسانی نظام کے اجزاء کے باہم ارتباط سے معنی خیزی کے نئے علاقوں کی دریافت ہوتی ہے۔

نئی تنقید کے زیر اثر افسانہ اس تنقیدی مکالمہ کے سامنے آنے لگا کہ شاعری کی طرح سے افسانے کی ہیئت بھی نفس افسانہ پر بہت زیادہ اثر انداز ہوتی ہے۔ اس لیے ضرورت محسوس ہوئی کہ افسانے میں اسلوب

کے تجربے اور ہیئت کے تجربے کو بھی سمجھا جائے۔ لہذا نئے مباحث کا آغاز ہوا تو نقادوں نے مغرب کے اثر سے فکشن میں زمان و مکاں کی بحث شروع کی اور زمانی ساخت کے حوالے سے ناول کے ساتھ ساتھ افسانوں کو پرکھنے کی کوشش کی۔ بیانیات اور راوی کی بحث، حاضر و غائب اور مداخلت کرنے والے راوی جیسے نکات سامنے آئے۔

نئی تنقید کے زیر اثر فارم پر توجہ دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے سے منشاء مصنف کو منہا کر دیا گیا اور جن چیزوں کو اہمیت حاصل ہوئی ان میں افسانے کا آغاز، پلاٹ، کردار، زبان، زمان و مکاں اور افسانے کا اختتام قابل ذکر ہیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلے باقاعدہ اور مربوط انداز میں ممتاز شیریں نے اپنے مضمون "ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع" میں افسانے کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ اس میں انھوں نے افسانے کی ہیئت میں تجربہ کی حیثیت رکھنے والی کہانیوں کا اجمالی جائزہ پیش کیا ہے۔ ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں ہونے والے جن تجربات کا ذکر کیا ہے اس کی روشنی میں انھوں نے تجزیہ تو نہیں کیا لیکن اس سے استفادہ کر کے بعد کے زمانے میں نقادوں نے تجزیے کیے ہیں۔ انھوں نے افسانوں کی ادبیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے فارم کو مرکز بنایا جیسا کہ نئی تنقید نے یہ تصور قائم کیا کہ فن پارے کی ہیئت، امیجری، قول محال، رمز، تناؤ، ابہام اور دیگر لسانی و ادبی وسائل سے طے ہوتی ہے۔ تقریباً اسی لحاظ سے ممتاز شیریں نے افسانے کے فنی وسائل پر بحث کی۔ افسانوں کے آغاز کا ذکر کرتے ہوئے ابتدائی اور اس کے بعد کے افسانوں کا فرق واضح کیا ہے۔

مرزا حامد بیگ نے اپنی تنقیدی تحریروں میں بالکل اسی انداز سے گفتگو کی ہے جس سے نئی تنقید کی بنیادی جہتیں عبارت ہیں یعنی یہ کہ ادب پارے کی ادبیت کو برقرار رکھتے ہوئے فارم اور فن پارے کے لسانیاتی و اسلوبیاتی پہلوؤں کا احاطہ کرنا، جبکہ حامد بیگ سے پہلے شمیم حنفی نے بھی اپنی کتاب "کہانی کے پانچ رنگ" میں یلدرم کے افسانوں پر نہ صرف اپنی تنقیدی رائیں پیش کیں بلکہ موضوع اور اسلوب پر بھی گفتگو کی

ہے لیکن ان کا طریقہ تنقید حامد بیگ سے مختلف ہے جس میں شخصی انسلاکات کا رنگ شامل ہے جس سے نئی تنقید بالکل گریزاں ہے۔ لیکن مرزا حامد بیگ نے نہایت ہی معروضی انداز میں اختصار کے ساتھ افسانہ کے اسلوب، کردار نگاری اور زبان و بیان پر گفتگو کی ہے۔ انھوں نے سجاد حیدر یلدرم، مرزا ادیب، حجاب امتیاز علی، قاضی عبد الغفار اور انگارے کے افسانوں کے اسلوبیاتی تنوع کا تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیئت پر بھی گفتگو کی ہے۔ جن میں مصنف کا تخیل اور مشاہدہ، پلاٹ کی معیار بندی، واقعات کی منطقیت، طوالت سے گریز کرتے ہوئے ایجاز و اختصار کا برتاؤ، کرداروں کی انفرادیت اور ان کے مکالمے، ان کی ظاہری شکل وصورت اور باطن کا تضاد وغیرہ زیر بحث آئے ہیں۔

اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، کوئی تصور، احساس، مشاہدہ یا تجربہ کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے اور اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ایک شاعر یا ادیب دوسرے سے منفرد یا ممتاز قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعض نقادوں نے اس سلسلے میں بڑی علمیت اور سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے جن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے بعض افسانوں کا لسانی تجزیہ پیش کیا ہے جو عموماً متن میں استعمال کی گئیں تشبیہات واستعارات، اساطیر اور ناموں وغیرہ کے تجزیے پر منحصر ہے۔ اس سلسلے میں ان کا تنقیدی مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے بیدی کے افسانوں میں استعمال کی گئیں علامتوں اور کنایوں کا تجزیہ کر کے ان کے اسلوب کی شناخت متعین کی ہے۔ مثلاً افسانہ ''رحمان کے جوتے'' میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ بظاہر تو یہ ایک عام علامت ہے جو خاص و عام میں مقبول ہے۔ لیکن گوپی چند نارنگ کے مطابق بیدی نے ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر دیا ہے۔ افسانہ ''گرہن'' میں گرہن کو عورت کی ذات سے وابستہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ عورت کو مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی سے گہنانے کی کوشش کرتا ہے اور چاند گرہن سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک

طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ اس کے علاوہ افسانہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے مرکزی کردار اندو کے نام کے معنوی اثرات کو اس کی شخصیت پر واضح کیا ہے کہ اندو کے اندر جو خود سپردگی کا جذبہ ہے وہ اس کے نام کا اثر ہے کیونکہ ان کے مطابق اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو حسن و محبوبیت کا مرقع ہے اور جو پھولوں کو رنگ اور پھلوں کو رس دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے افسانے میں بعض علامتی اور تہہ دار جملوں کی معنویت کو ابھارا ہے مثلاً پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی۔ جیسے بعض ٹکڑوں کی آفاقیت اور تضاد کو واضح کرنے کے بعد بیدی کے اسلوبیاتی خصائص کو متعین کیا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کا انحصار اگرچہ فن پارے میں امیجری، قول محال، تشبیہ واستعارہ کے تجزیے اور نشان دہی سے تعلق رکھتی ہے مگر افسانے کی تنقید میں خالص زبان اور اس کے وسائل تک گفتگو محدود رکھنا متن کے ساتھ ناانصافی کی دلیل ہوگی۔ اس بات کو ماننے میں کوئی حرج بھی نہیں ہے کہ افسانہ کی تنقید میں زبان وبیان کی نزاکتوں پر قدرت رکھنے کے ساتھ ساتھ اس کی مزید تفہیم کے لیے تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات کا علم ضروری ہے۔ کیوں کہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ بیدی نے اساطیری کہانیاں لکھی ہیں یا حسن عسکری نے نفسیاتی یا پھر قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے قدیم تہذیب پر مبنی کہانیاں لکھی ہیں تو ایسے میں ان کے اسلوب کی خوبیاں ان کے فن کی باریکیاں بغیر تاریخ اور نفسیات کے علم کے نہیں سمجھی جا سکتی ہیں۔ مثلاً فضیل جعفری نے سریندر پرکاش کے افسانے باز گوئی کا تجزیہ کرنے کے بعد لکھا ہے کہ اس میں دو متن ایک دوسرے کے متوازی چلتے ہیں ایک کا تعلق ماضی سے ہے جسے خالص داستانوی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور دوسرا عصری حقائق کا آئینہ دار ہے۔ چنانچہ اس نتیجہ تک پہنچنے کے لیے افسانے میں استعمال کی گئی علامتوں اور اشاروں کا تجزیہ وتحلیل کرنے کے دوران سماجیات سے واقفیت نے ہی ناقد پر واضح کیا کہ باز گوئی کے دوسرے بیان کی صداقت موجودہ عالمی معنویت کے آئینہ میں زیادہ واضح ہو سکے گی۔

وارث علوی نے افسانہ کی اسلوبیاتی اور ہیئتی تنقید کو جن وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے ان کے نمونے "جدید افسانے کا اسلوب استعارہ اور نرا الفاظ" میں تفصیل سے ملتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ جدید افسانہ نگار کو زبان و بیان کے استعمال کا شعور نہیں۔ استعاروں کو کھینچ تان کر علامت بنانے کی کوشش کی جاتی ہے تو وہ تمثیل کی سطح پر پہنچ کر دم توڑ دیتا ہے۔ اسی سبب سے جدید افسانہ فارم، تکنیک، طریقہ کار اور اسالیب کے گھپلوں کا شکار ہو گیا اور اس کی ترسیل کا المیہ سامنے آیا۔ مزید زیادتی یہ کہ جدید افسانے کے نقاد اسے رموز و عرفان کے خزینے قرار دینے لگے۔

وارث علوی اس بات کے قائل ہیں کہ افسانے میں علامتی اور استعاراتی اظہار فنکاری کی دلیل ہے مگر اس کا بے محل استعمال فن پارہ کو دو کوڑی کا بنا دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ رشید امجد کے افسانے کو پیش کرتے ہیں کہ ان کے افسانے اول تا آخر استعاراتی ہیں مگر ان کے استعاروں میں دور ازکار اور بوالعجبی کی کیفیت اور تخیل کی ترنگ نظر نہیں آتی۔ ایسا اس لیے ہوا کہ جدید افسانہ نگاروں نے اسلوب کو مواد سے الگ کر دیا ہے۔ انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ افسانے میں محض شاعرانہ اسلوب اور رمزیہ اظہار ہی کل کائنات ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد افسانوی منظرنامہ پر جو فن کار ابھر کر سامنے آئے ان کے یہاں فارم، تکنیک، موضوع اور اسلوب از کار رفتہ نہیں ہوتے بلکہ نئے سماجی اور انفرادی سروکاروں سے رشتہ استوار کرنا ان کا منشا ہوتا تھا۔ اس عہد کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ہیں جن کی گرفت زبان و بیان پر مضبوط تھی انھوں نے مختلف تکنیکوں کا سہارا لے کر اپنے افسانوں میں تہہ داری اور معنویت پیدا کر کے اردو افسانہ کو نیا اور منفرد اسلوب عطا کیا۔ دوسری اہم بات یہ بھی ہے کہ نئی تنقید نے متن کو پڑھنے کے لیے جن نئے نظریات کا اضافہ کیا ہے ان کے پیش نظر فن پارے سے معنی کشید کرنے کی راہیں ہموار ہو گئی ہیں۔ بقول شافع قدوائی "جدید تر فکشن تنقید اب بیانیہ کی حرکیات یا اس کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشان دہی پر اپنی توجہ مرکوز کرنے لگی ہے۔" اسی لیے بعض افسانہ نگاروں کے افسانوں کو موضوع بنا کر جدید تنقیدی نظریات کی روشنی میں مطالعہ

کیا گیا یا یوں کہا جائے کہ ان کا عملی اطلاق کیا گیا۔ شافع قدوائی نے اپنے مضمون ''طارق چھتاری کے افسانوں میں ثقافتی عرصہ کی تشکیل'' میں طارق چھتاری کے افسانوں کو سماجی سروکاروں اور انسانی اعمال وافعال کا اظہار قرار دیا ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون میں طارق چھتاری کے اسلوب کی انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے ان کے افسانوں کا تجزیہ کر کے ثقافتی سروکار کے مختلف جہتوں کو آشکار کیا ہے۔ افسانہ کی تنقید کے جدید طریق کار کا جائزہ لے کر جو نتائج سامنے آئے اس سے اندازہ ہوا کہ مطالعے کے ہیئتی اور اسلوبیاتی طریقے افسانے کے گہرے اور جامع مطالعے کی گنجائش پیدا کرتے ہیں اور افسانہ دوسری اصناف کی بہ نسبت کثیر الاسالیب اور کثیر المعنی ہوتا ہے اور اس کا معنیاتی نظام اس کے فارم میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

ترقی پسند تنقید کا مزاج شعری رعایتوں سے وجود میں آنے والے متنوع اور تہہ دار اسالیب کی پیچیدگی کا متحمل نہیں تھا بلکہ ادب کو عوامی اذہان سے ہم آہنگ کرنے کا قائل تھا اسی لیے اس دبستان تنقید میں ہیئت و اسلوب کی سطح پر بالواسطہ طرز اظہار کے بجائے براہ راست طرز اظہار کو ترجیح دی۔ شعر وادب میں اخلاقی، تہذیبی، معاشی اور طبقاتی کشمکش جیسے زمینی حقائق کی تلاش ترقی پسند فکر کے بنیادی نصب العین ٹھہرے۔ انفرادی ردعمل کے بجائے اجتماعی اور سماجی اقدار شعر وادب کی معنویت کے وسائل تصور کیے گئے۔ موضوع اور مواد کی اولیت نظریاتی اساس ثابت ہوئیں۔ لہذا ترقی پسند تنقید کو اپنے مخصوص فکری نظریات وشعریات کے لازمی عناصر کے اطلاق کے لیے افسانہ سب سے مناسب صنف کے طور پر ہاتھ آیا۔ کیوں کہ افسانہ کی ہیئت میں اس نظریہ کی فکری اور شعوری بحثوں کو وسعت دینے کے امکانات زیادہ تھے۔ اس صنف کی متعین کردہ شعریات سے صرف نظر کر کے ترقی پسند تنقید نے موضوع اور مواد کو اولیت دے کر سماج کی بنیادی ضرورتوں کے آلہ کار کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی جس سے سماجی کشمکش کو حل کرنے کا ادراک ہو سکے۔ ان مفروضات کی روشنی میں اردو افسانہ کا مطالعہ کرتے ہوئے نقادوں کو چاہیے تھا کہ واضح کریں کہ۔

۱۔ بیانیہ معاشی حقیقت پر مبنی ہے کہ نہیں۔

۲۔ معاشرے کی طبقاتی کشمکش پر مبنی ہے کہ نہیں

۳۔ کسی مخصوص طبقے کی اخلاقی، تہذیبی اور جنسی حقیقت کا ترجمان ہے یا نہیں۔

۴۔ افسانہ مظلوموں کی حمایت کرتا ہے یا نہیں۔

۵۔ افسانہ میں مزدوروں اور محنت کشوں کی فلاح کے لیے کیا تدابیر پیش کی گئی ہیں۔

لیکن ترقی پسند تنقید نے ادبی اظہار کے سلسلے میں اصول سازی تو کی مگر ترقی پسند نقاد فن پارے کی تفہیم وتعبیر کے لیے ان نظریاتی مباحث کا اطلاق صحیح معنوں میں نہ کر سکے۔ جن ترقی پسند نقادوں نے اپنی نظریاتی بحثوں میں شدت کے ساتھ ادب کی افادیت پر اصرار کیا تھا انھوں نے بھی افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے کسی اصول کی پابندی نہیں کی۔ اردو افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو متعدد افسانے ایسے مل جائیں گے جو علی سردار جعفری، احتشام حسین، محمد حسن، اور ممتاز حسین وغیرہ کے متعین کردہ معیار پر پورے اترتے ہیں لیکن ان میں ترقی پسند عناصر کی تلاش وجستجو اور معاشرے پر اس کا اطلاق نہیں ملتا لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک نے ایسے بہت سے افسانہ نگار پیدا کیے جن کی کوششوں سے اردو افسانے کی شعریات مستحکم ہو گئیں۔ ان افسانہ نگاروں نے خواہ کتنا ہی فن کو موضوع کے تابع رکھا ہو یا فن کو ثانوی حیثیت دی ہو لیکن جب مجموعی طور پر ابتدا سے لے کر اب تک کے افسانوں کا جائزہ لیا جاتا ہے تو بڑی تعداد میں ترقی پسند تحریک کے زمانے میں لکھے گئے افسانے ہی فن کے اصولوں پر پورے اترتے ہیں، بالخصوص افسانے کی بنیادی شرطیں پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں کے حوالے سے اس عہد کے افسانے مکمل اور کامیاب ہیں۔

آخری باب میں ان مباحث کا احاطہ کیا گیا ہے جو اطلاقی تنقید یا عملی تنقید کے زمرے میں آتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ان تحریروں میں کس حد تک روایت کے تسلسل کو برقرار رکھ کر نئے نظریات سے کام لیا گیا ہے۔ اگرچہ ہر نقاد اپنے اپنے انداز میں افسانوں کے تجزیے کرتا ہے لیکن اپنے اصول وضوابط کو افسانہ پر تھوپنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ افسانہ کے مختلف عناصر کی بنیاد پر تنقیدی عمل

سے گزرتے ہوئے پہلے سے طے شدہ اصولوں میں اضافے یا تبدیلی کی کوشش بھی کرتا رہتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نظری مباحث جب اطلاقی صورت اختیار کرتے ہیں تو وہ نظریات عملی طور پر متحرک ہو جاتے ہیں۔ اور پھر ایک ہی افسانہ پر مختلف نظریات کا اطلاق کر کے متن میں اس کی کارگزاری اور عمل کو دیکھا جا سکتا ہے۔ لہٰذا اس معروضہ کے تحت افسانوں پر کیے جانے والے تجزیوں کو مختلف خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

١۔ کچھ نقاد اپنے ادبی نظریات کی بنیاد پر تجزیے کرتے ہیں۔

٢۔ دوسری قسم ان ناقدوں کی ہے جو محض روایتی طریقہ کار اختیار کرتے ہیں۔

٣۔ ایک قسم ان نقادوں کی بھی ہے جو روایت سے کٹ کر صرف نئے سیاق وسباق میں تجزیہ کرتے ہیں۔

٤۔ مذکورہ بالا طریقہ کار کو برتنے والے نقادوں کے علاوہ خط مستقیم پر چلنے والے بعض ناقد وہ ہیں جو ہر مقام پر تنقیدی اصول وضوابط اور متن کے مطالعے سے ابھرنے والے نکات کو تنقیدی تجزیہ کا پیمانہ بناتے ہیں۔

جن نقادوں نے اردو افسانے کے تجزیے اس انداز سے لکھے ہیں جنھیں اطلاقی تنقید کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے وہ ہیں گوپی چند نارنگ، وارث علوی، عابد سہیل، ابوالکلام قاسمی، حامدی کاشمیری، محمود ہاشمی اور شمس الحق عثمانی، مرزا حامد بیگ، مہدی جعفر، فضیل جعفری وغیرہ۔ اسی طرح مختلف اوقات میں ہونے والے سیمناروں میں اردو افسانے کے حوالے سے ایسے موضوعات دیے گئے تھے جن میں اردو افسانے کی ہیئت، اسلوب اور تکنیک کے تجربات زیر بحث آسکیں۔ مثلاً "اردو افسانہ روایت ومسائل" (مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ) "نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے، مباحث (مرتب: گوپی چند نارنگ) "ادب کا بدلتا منظر نامہ: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ" (مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ) "آزادی کے بعد اردو فکشن" (مرتب: پروفیسر ابوالکلام قاسمی) "اطلاقی تنقید: نئے تناظر" (مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ) "متن کی قرأت" (مرتب: پروفیسر صغیر افراہیم) "منٹو کے افسانے" (مرتب: پروفیسر قاضی افضال حسین) "منٹو ایک

صدی بعد" (مرتب: پروفیسر قاضی افضال حسین) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

حامدی کاشمیری کے ذریعہ کیے گئے افسانوں کے تجزیوں کو دو خصوصیات کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اوّل یہ کہ انھوں نے کچھ تو اپنے ادبی اور تنقیدی نظریے (اکتشافی تنقید) کی بنیاد پر تجزیے کیے ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں پر اکتشافی تنقید کے علاقے کی وضاحت کردی جائے۔ متن کی اکتشافی قرأت جن نکات کا احاطہ کرتی ہے درج ذیل ہیں۔

۱۔ مصنف کا متن سے اخراج

۲۔ متن میں موضوعیت کے بجائے تجربے کی دریافت

۳۔ قاری کا متن سے رشتہ

۴۔ تجربے کی نمو پذیری

۵۔ تجربے کی کثیر الجہتی

۶۔ قاری کے جمالیاتی اور فکری متقضیات

۷۔ متن کی قدر سنجی

دوم، حامدی کاشمیری نے ہر مقام پر تنقیدی اصول وضوابط اور متن کے مطالعے سے ابھرنے والے نکات کو تنقیدی تجزیہ کا پیمانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ حامدی کاشمیری نے اپنی کتاب "اردو افسانہ: تجزیہ" میں اسی اکتشافی نظریہ کے تحت افسانہ کا تجزیہ کیا ہے۔ حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ افسانہ میں تجربہ جس قدر عمیق اور امکان خیز ہوگا اسی قدر تجزیہ بھی معیاری ہوگا۔ حامدی کاشمیری کے ذریعہ کیے گئے تجزیوں کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں یکسانیت اور تکرار جیسی خامی نہیں ہے بلکہ متن سے برآمد ہونے والے نتائج کو نت نئے انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ کیوں کہ افسانے کی تنقید کے روایتی طریقہ کار میں عموماً ایسا ہوتا تھا کہ ہر افسانہ کے پلاٹ اور اور کردار کے متعلق یکسانیت کے ساتھ سادہ اور پیچیدہ پلاٹ یا کرداری گفتگو کو کافی سمجھ لیا جاتا تھا۔ لیکن اس

سے بالکل مختلف حامدی کاشمیری نے ہر افسانہ میں تجربہ اور تکنیک کو دریافت کیا ہے جو تقریباً ہر افسانہ میں مختلف ہوتا ہے۔

اردو افسانے کی تنقید میں اسلوب اور تکنیک پر گفتگو کرتے ہوئے جو نکات زیر بحث آتے تھے نئی تنقید نے اس میں کچھ اضافے کیے جو غالباً شاعری کی تنقید کے پیمانے تھے لیکن عملی تنقید چوں کہ افسانے کے تشکیلی عناصر سے لے کر افسانہ میں مضمر نظریات، خیالات، لفظیات اور تراکیب کو بھی زیر بحث لاتی ہے اس لیے تضاد، قول محال، آئرنی، تمثیل وغیرہ بھی افسانے کی تنقیدی مباحث کا حصہ بن گئے اور با قاعدہ طور پر ان میں سے کسی ایک تکنیک کے تحت افسانوں پر تفصیلی تجزیے بھی ہوئے۔ اس حوالے سے مہدی جعفر کا مضمون "طنز اور اقبال مجید کے حالیہ افسانے" عملی تنقید میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں انھوں نے مطالعہ کر کے متعدد افسانوں میں مختلف طرح کی Ironical Situations کی نشاندہی کی ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ، روایت اور تکنیکی تجربات کے وسیع مطالعہ کے باعث مہدی جعفر نے افسانے کے دوسرے نقادوں کی بہ نسبت افسانہ نگاروں کے یہاں نت نئے تخلیقی ابعاد کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ ان کا مضمون "نیر مسعود کا فن اور شیشہ گھاٹ" ان کے تنقیدی فہم و ادراک کی بہترین مثال ہے۔ اپنے دوسرے مضامین کی طرح اس میں بھی انھوں نے جنسی اور نفسیاتی حقیقت جیسی تنقیدی حشو و زوائد سے قطع نظر افسانے کی تخلیقی کثیر الجہتی، زبان، ابہام اور علامتوں کو واضح کرنے کی سعی کی ہے۔ "شیشہ گھاٹ" نیر مسعود کے مخصوص اسلوب میں لکھا ہوا ایک عمدہ افسانہ ہے جس میں روایتی تکنیک کے تمام تر لوازمات کو ایک نئے پن کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور اس میں پر اسراریت کی فضا اتنی غالب ہے کہ تجزیہ نگار نے سرریلزم کی خصوصیات سے متصف قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں میں عموماً طلسم کی تہہ، وافر مقدار میں ہوتی ہے لیکن اس افسانے میں طلسم نہ کے برابر ہے۔ اس تجزیہ کا پہلا حصہ نیر مسعود کے فنی طریقۂ کار کے تعارف پر مبنی ہے اور دوسرا حیرت انگیز طور پر لسانیاتی تجزیہ پر مبنی ہے جس میں متن کی لفظیات کی معنویت افسانوی سیاق و

سباق میں متعین کی گئی ہے۔ انھوں نے اپنے نظری نوعیت کے مضامین میں جدید افسانے کی پرکھ کے لیے روایتی تسلیم شدہ معیاروں میں تبدیلی کی طرف توجہ دلائی ہے۔ انھیں تبدیل شدہ پیمانوں پر انھوں نے اپنے مضمون ''اشرف کا افسانوی فن اور فکشن'' میں سید محمد اشرف کے بدلتے ہوئے تخلیقی رجحانات پر غور کرتے ہوئے تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مہدی جعفر کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انھوں نے ترقی پسند نقادوں کی طرح وقتی اور اضطراری مسائل کے حامل مصلحتاً فیشن زدہ افسانوں کا تجزیہ نہیں کیا بلکہ تہذیبی اور فکری حوالوں سے فنی ارتفاع حاصل کرنے والے فن کاروں کی تخلیقات پر بحث کی ہے۔ جس میں بیدی، قرۃ العین حیدر، نیر مسعود، سید محمد اشرف قابل ذکر ہیں۔

افسانہ کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے وہاب اشرفی کی کتاب ''اردو فکشن اور تیسری آنکھ'' میں شامل چند مضامین معنی خیز اور توجہ طلب ہیں۔ یوں تو ان کی دلچسپی کا اصل میدان مابعد جدید تنقیدی تصورات اور مغربی تنقید کے اصول اور نظریات ہیں لیکن وہ ان نظریات کو بھی جوں کا توں قبول نہیں کرتے بلکہ اس کا اطلاق اردو شعر و ادب پر استدلال کے ساتھ کرتے ہیں۔ تجزیہ اور محاکمہ کے عمل سے گزارے بغیر اسے استناد نہیں بخشتے۔ لہٰذا فکشن کی تنقید کے معاملے میں بھی کم و بیش وہی ناقدانہ رویہ اختیار کرتے ہیں۔ غیاث احمد گدی کے افسانوں کا انھوں نے تین پہلوؤں سے جائزہ لے کر ان کے فنی اسرار و رموز سے آگاہ کرایا ہے۔ مصنف کے مزاج اور موضوعات کے متعلق وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ غیاث احمد گدی کسی ازم سے وابستہ نہیں بلکہ انسانی ہمدردی اور سرشاری سے پیدا ہونے والے افکار ان کی تخلیقات کا محرک ہیں۔ وہاب اشرفی کے ناقدانہ طریقہ کار میں معروضی اور تجزیاتی انداز دونوں کو اہمیت حاصل ہے۔ بعض جگہ تو انھوں نے موضوع و مواد اور افسانے سے برآمد ہونے والے نتائج بیان کیے ہیں لیکن بعض موقعوں پر افسانوی ادب میں استعمال ہونے والی اصطلاحات کی تلاش و جستجو کر کے قدیم و جدید تصورات سے افسانہ نگار کی واقفیت کو واضح کیا ہے۔

اردو افسانہ کی عملی تنقید میں عابد سہیل کی کتاب ''اردو فکشن چند مباحث'' کو کئی اعتبار سے اہم مقام

حاصل ہے۔اول یہ کہ اس میں انھوں نے افسانے کی شعریات وسیع تناظر میں متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ دوسرے یہ کہ افسانے کو تیسرے درجہ کی صنف سخن قرار دینے والی تحریروں کے جواب میں انھوں نے فکر انگیز مباحث تحریر کیے ہیں جس میں شمس الرحمٰن فاروقی کے ذریعہ اٹھائے گئے کئی سوالات کے جواب فراہم کیے اور اس بات کو ثابت کیا ہے کہ افسانہ وقت کے چوکھٹے میں قید نہیں ہے اس میں انقلابی تبدیلیاں بھی ہو سکتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ انھوں نے سات اہم افسانوں کے عملی تجزیے پیش کیے ہیں۔ان کا موقف ہے کہ افسانہ فارم اور ہیئت کا پابند نہیں بلکہ نئے امکانات کا اسیر ہوتا ہے اور دوسرے اصناف کے مقابلے میں افسانہ کی ہیئت میں تجربے کرنے کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔عابد سہیل نے جس موقف کا اظہار کیا ہے اس کے مطابق تفصیلات سے گریز شاعری کا عجز ہے اس کا حسن نہیں ،اسی فقدان کے نتیجے میں وہ مختلف النوع اشیا، کو گرفت میں لانے سے قاصر ہے۔تجزیے کے لیے منتخب کردہ افسانوں سے اندازہ تو یہی ہوتا ہے کہ عابد سہیل نے افسانے کے بدلتے ہوئے منظرنامے کو ذہن میں رکھ تغیر و تبدل کی باریکیوں کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے لیکن افسانہ کو زمانی جبر کا شکار ہونے سے محفوظ رکھا ہے اور مخصوص ،نام نہاد نظریوں کے اطلاق سے گریز کیا ہے۔

اطلاقی تنقید کے زمرے میں شامل تحریروں کے تجزیاتی مطالعہ سے اندازہ ہوا کہ مروجہ افسانے کی تنقید کا بیشتر حصہ تو موضوع کی تلخیص اور واقعات کی منطقیت اور متن کے پس پشت کارفرما عوامل کی تلاش و جستجو پر مبنی ہے لیکن کچھ تجزیہ نگاروں نے بیانیہ کے نئے مباحث کے پیش نظر متن سے سروکار رکھتے ہوئے عملی تجزیے بھی کیے ہیں جس میں افسانے کی زبان ،اسلوب ،تکنیک ،زمان و مکان ،راوی کی نوعیت اور متن میں شامل دوسرے عناصر کی نشاندہی کی گئی ہے۔

فہرست

بابِ اوّل

افسانے کی تنقید کے بنیادی مسائل

افسانے کی بیشتر تنقید تاثراتی نوعیت کی ہے یا تعریف وتحسین سے عبارت ہے۔ چند نقادوں کو مستثنیٰ کر کے باقی نے موضوعی، شخصی یا شاعری کے پیمانوں پر افسانے کو پرکھا اور معیار متعین کیے۔ جب فکشن تنقید کا احتساب کر کے آرٹ کے مباحث اور اس کے فنی امکانات کو نشان زد کیا گیا تو اندازہ ہوا کہ افسانے کی تنقید نہایت کمزور اور محدود ہے۔ اس کی وجہ پروفیسر عتیق اللہ کے لفظوں میں ملاحظہ ہو:

"افسانہ کی تنقید ایک مشکل مرحلہ ہے۔ مشکل یوں بھی کہ ہمارے نقادوں کی ذہنی تربیت شاعری کے ماحول اور شعری بوطیقا کے تحت ہوتی ہے۔ انھوں نے مغرب کے جن رجحانات اور اسالیب کا مطالعہ کر کے اردو شاعری اور خصوصاً جدید اردو شاعری پر ان کا اطلاق کیا ہے، افسانہ کے مذاق پر انھیں چست کرنا آسان نہیں ہے۔ جن لوگوں نے ڈھٹائی سے ادھر بھی ایک ترچھی نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے انھوں نے مغالطے زیادہ پیدا کیے ہیں اور افسانوی تنقید کی راہ کو آسان بنانے کی کوشش کم۔ افسانہ کی تکنیک اور اس کے اسلوب کا مسئلہ شاعری کے پیمانوں سے حل نہیں ہوگا۔ شاعری کے نقاد کے لیے استعارے، علامت اور پیکر وغیرہ میں طلسم بے کراں سمویا ہوا ہے۔ شعری تجرید کے ضمن میں یہ وسائل یقیناً کارآمد ہیں۔ لیکن افسانہ اپنی فطرت میں شعری تجرید کی منطق سے ضد رکھتا ہے۔ خالص علامتی، تمثیلی یا اسطوری قماش افسانے کو زیادہ راس نہیں آتی، نہ ہی خالص تمثیلی نثر کا وہ مسلسل عمل افسانہ کو زیادہ خوش آسکتا ہے۔"[۱]

۱۔ آٹھویں دہائی کے اردو افسانے کا کردار، پروفیسر عتیق اللہ، مشمولہ مضمون نیا افسانہ، نئے دستخط، مرتبہ نشاط شاہد، معیار پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص: ۳۲۱

مندرجہ بالا اقتباس سے افسانہ کی تنقید کی صورتحال کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ بعد کے زمانے میں افسانے کی تنقید میں ناول کے طریقہ تنقید کو اختیار کیا گیا جس طرح ناول کی تنقید میں قصہ، پلاٹ، کردار، اسلوب بیان، زمان ومکان وغیرہ زیر بحث رہے ہیں کم وبیش افسانے کی تنقید میں بھی یہی تمام بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ لیکن صنفی اعتبار سے دونوں کی شناخت میں کچھ فرق ہے۔ دونوں کی صنفی ضروریات بھی الگ الگ ہیں۔ واقعات کے بیان کا جو سلسلہ ناول میں ممکن ہے افسانے میں اس کی قطعی گنجائش نہیں۔ کیوں کہ اختصار افسانے کی بنیادی شرط ہے۔ ایڈگر ایلن پو نے لکھا ہے:

"A Short story is a prose narration requiring from half an hour to one two hours in its perusal"۱؎

افسانے میں دوسری چیز جو اس کی صنفی شناخت متعین کرتی ہے وہ ہے وحدت خیال یا وحدت تاثر۔ اس میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی عکاسی ہوتی ہے جب کہ ناول کے بارے میں ڈی ایچ لارنس نے لکھا ہے کہ "ناول زندگی کی ایک روشن کتاب ہے" ناول میں کئی قصے کئی خیال ایک ساتھ چلتے ہیں۔ مختصر افسانے میں طوالت یا مختلف طرح کے واقعات کی گنجائش نہیں ہو سکتی۔ ہنری ہڈسن نے لکھا ہے۔

"A Short story must contain one and only one informative idea and that the idea must be worked out to its logical connection with absolute singleness of aim and directness of method.۲؎

۱؎ The Modern short story by H.E. Bates,p.no;56 Publiser Thomas Nelson and Sons,1941 (July). New York

۲؎ An Introduction to the Study of Literature by William Henry Hudson Atlantic Publishers & Distributors,New Delhi, 2006p.No.263

اس کا مطلب یہ ہے کہ مختصر افسانے میں ایک اور صرف ایک ہی خیال بنیادی طور پر کارفرما رہتا ہے۔ اور اس بنیادی خیال کو اپنے انداز میں افسانہ نگار معنی خیز انجام تک پہنچاتا ہے۔

مندرجہ بالا دونوں شرطیں افسانے کو ایک صنف کی حیثیت سے الگ شناخت عطا کرتی ہیں۔ چونکہ ناول اور افسانہ سائنسی زمانے کی پیداوار ہیں اس لیے اس میں وقت اور لمحے کا حساب دینا ہوتا ہے۔ واقعہ کس جگہ نمودار ہوا، اس سے بھی باخبر کرنا ہوتا ہے۔ یہ ایک الگ بحث ہے کہ واقعہ جس صورت میں پیش آیا ٹھیک اسی طرح بیان ہوا ہے یا نہیں؟ کیوں کہ فکشن میں صرف حقیقت کی عکاسی کے بجائے کسی بھی عہد کی سیاسی وتہذیبی حالات، معاشرت، رہن سہن، اور اقتصادی حالات کو حقیقت کے آئینے میں پیش کیا جاتا ہے نہ کہ ہو بہو حقیقت کا بیان ہوتا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے تاریخ، سوانح، سفرنامے اور دوسری اصناف موجود ہیں۔ افسانے کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ مختصر سے وقت میں تفریح طبع کے ساتھ ساتھ فکری وفنی بصیرت عطا کر کے انسانی ذہن کو متاثر کر دیتا ہے۔ جدید زمانے کی نجی وسماجی مشغولیات اور وقت کی قلت کے باعث انسان ادب وآرٹ سے دور ہوتا جا رہا ہے چنانچہ افسانے نے کسی حد تک بڑی فن کاری کا ثبوت دیا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

''ادب میں زمانے کے اس نئے مزاج کا بہترین مظہر مختصر افسانہ ہے۔ وہ زمانے کے مزاج کا مظہر بھی ہے اور اس زمانے میں زندگی کے دن گزارنے والے انسان کی جذباتی ونفسیاتی ضرورتوں اور تقاضوں کی تسکین کا وسیلہ بھی۔ انسان کو اتنی فرصت نہیں کہ وہ تفریح کی ضرورت اور اہمیت کے احساس کے باوجود تفریح کے ایسے مشغلے اختیار کرے جن میں وقت زیادہ صرف ہوتا ہے ایسی چیزوں کا مطالبہ کرے جو اسے غور وفکر اور توجہ وانہماک کا مطالبہ کرتی ہے۔ مختصر افسانے نے انسان کی مجبوریوں اور پابندیوں میں اسے وہی چیز دی ہے جس کی اسے ضرورت تھی۔''[1]

۱۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس سول لائن نئی دہلی۔ اشاعت ۱۹۷۷، ص:۱۴

افسانے کی کامیابی اس کی فنکاری میں پوشیدہ ہے۔اس لیے افسانہ نگار کو واقعات کے انتخاب سے لے کر پلاٹ کی ترتیب، کرداروں کی پیش کش، بیان کرنے کا انداز، واقعہ کے اعتبار سے منظر، فضا اور ماحول وغیرہ کی عکاسی میں بہت ہی چاق و چوبندر رہنا ہوتا ہے، اسی لیے بیدی نے لکھا ہے۔

''یہ طے شدہ بات ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔'' ۱

H.E. Bates نے یوں لکھا ہے۔

''کہانی لکھنا گویا دیا سلائی کے تنکوں سے عمارت بنانا ہے اور اس عمل میں ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ ایک تنکا اڑا اور دھم کر کے سب گو ہے۔'' ۲

یعنی یہ بات واضح ہے کہ اس صنف کی تمام تر دلآویزی اور کامیابی کا دارومدار فنی حسن و نزاکت پر ہے۔افسانہ کا موضوع کچھ بھی ہو، خواہ عشق و محبت ہو یا کوئی نفسیاتی نکتہ، سماجی یا معاشرتی، سنجیدہ یا مضحکہ خیز کوئی بھی مثبت یا منفی پہلو افسانہ کا موضوع بن سکتا ہے مگر فنی حسن کے بغیر مؤثر نہیں ہو سکتا ہے۔گویا افسانے کی خوبصورتی کے لیے موضوع کے ساتھ ساتھ فن کاری بھی شرط ہے۔لیکن افسانہ نگار کے تخیل کی پرواز اتنی بلند اور وسیع ہوتی ہے کہ لکھتے وقت وہ بنے بنائے اصولوں کی پابندی کرنے سے قاصر ہو جاتا ہے اور اپنے فطری رجحان کی پابندی کرنے لگتا ہے۔اس لیے تخلیقی تجربے کے ساتھ ساتھ تنقیدی بصیرت بھی ضروری ہے۔ ایڈگر ایلن پو، برانڈر میتھوز، چیخوف، وغیرہ نے افسانہ لکھنے کے ساتھ ساتھ اس پر تنقیدی آرا بھی پیش کی ہیں اور اپنے تنقیدی شعور سے کام لے کر افسانہ کو ایک ممتاز صنف کے طور پر متعارف کرایا۔ان سب میں میتھوز کی رائے زیادہ مقبول عام ہوئی، اس نے زماں و مکاں، وحدت عمل اور کردار کو مختصر افسانے کا اہم جز قرار دیا ہے۔ اردو میں بھی مجنوں گورکھپوری، سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند وغیرہ نے افسانے کے فن کے متعلق اپنی تنقیدی

۱۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی، ۲۰۰۸، ص:۳۱۔

۲۔ The Modern short story by H.E. Bates, P.No 17

بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً یلدرم کی تنقید اس بات پر زور دیتی ہے کہ وحدت تاثر افسانے کا امتیازی جزء ہے اور مجنوں گورکھپوری نے واقعہ، پلاٹ، فضا اور ماحول کو افسانے کے لیے ضروری قرار دینے کے ساتھ ساتھ افسانے میں کرداروں کی تفہیم پر بھی زور دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ نگار ایسے کردار وضع کرے جن سے ہم آہنگی محسوس کی جا سکے۔ افسانے کے کردار جتنا زیادہ ہم سے قریب ہوں گے اتنا ہی زیادہ ہم ان کو واقعی سمجھیں گے اور اتنا ہی زیادہ ان سے اثر قبول کریں گے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ افسانہ کی تنقید میں کرداروں کی پرکھ کے سلسلے میں سپاٹ اور متحرک کا مسئلہ ہی نہیں بلکہ اس پہلو پر بھی نظر ہونی چاہیے کہ کردار حقیقی زندگی سے کس قدر قریب نظر آتے ہیں۔ کردار نگاری کی اہمیت کا اندازہ امداد امام اثر کی کتاب کاشف الحقائق میں تحریر کردہ ان چند سطروں سے بھی لگایا جا سکتا ہے:۔

"کریکٹر (Character) زبان انگریزی میں ایسے طور و اطوار کو کہتے ہیں جو ایک دوسرے کو دوسرے شخص سے ممیز کرا دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہی کیریکٹر نگاری ہے جس نے میر انیس کی شاعری کو بے حد ممتاز بنا رکھا ہے۔ یہی کریکٹر نگاری ہے جس نے بالمیکی اور بیاس کو مشہور عالم کیا اور یہی کریکٹر نگاری ہے جس کی عدم موجودگی سے فردوسی کی شاعری ہومیروس، ورجل، ملٹن، بیاس، بالمیکی اور میر انیس کی شاعری کو نہیں پہنچتی ہے۔"[۱]

امداد امام اثر نے اگرچہ یہ گفتگو شاعری کے حوالے سے کی ہے لیکن اردو فکشن پہ بھی اس بات کا اطلاق بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ نقاد کو یہ بات ملحوظ خاطر رکھنی چاہیے کہ وہ ہر کردار کے اوصاف اور خصوصیات کا تجزیہ کر کے علیحدہ علیحدہ بیان کرے۔ امداد امام اثر غالباً پہلے ناقد ہیں جنھوں نے اردو شاعری میں کردار نگاری سے متعلق گفتگو کی۔

ادب کی کوئی بھی صنف وجود میں آتے ہی تنقیدی عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ کبھی وہ ادیب کے

۱۔ کاشف الحقائق، امداد امام اثر، مقدمہ و تلخیص، خالد حیدر، براؤن بک پبلی کیشنز نئی دہلی، ۲۰۱۶، ص:۲۹

ذریعہ ہوتا ہے اور کبھی قاری اس فن پارے کا معیار متعین کرتا ہے۔ کیونکہ ہر ادیب کے پاس کم یا زیادہ تنقیدی شعور ضرور موجود ہوتا ہے۔ اس ضمن میں احتشام حسین نے بہت واضح انداز میں لکھا ہے، ملاحظہ ہو:۔

''تنقید کا وجود تقریباً ادب کے ساتھ ہوتا ہے۔ کیونکہ ادب بغیر ایک سماجی اظہار کے ادب نہیں ہوتا اور جب سماج اس ادب کا جائزہ اپنی زندگی اپنی خواہشوں اور اپنی ضرورتوں کی روشنی میں لیتا ہے۔ اسی وقت تنقید کی ابتدا ہو جاتی ہے.......... ہر ادیب کے پاس اعلیٰ یا ادنیٰ تنقید کا کوئی نہ کوئی معیار ضرور ہوتا ہے۔ جو تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ جاری رہتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا اچھا تخلیقی عمل بھی وجود میں نہ آئے گویا اچھی تخلیقی قوت، اچھی تنقیدی قوت کے بغیر ممکن نہیں اس طرح ادبی تغیرات کے ساتھ ساتھ تنقیدی نقطہ نظر میں بھی تغیر ہوتا رہتا ہے۔ اور اسے اس کا جائزہ لینا اور اس کی راہیں متعین کرنا کچھ ایسا غلط نہ ہوگا'' [۱]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ تخلیق و تنقید کا باہمی رشتہ روز اول سے ہے لہذا تخلیقی عمل کی طرح تنقیدی عمل بھی تغیر پذیری کا حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ابتدا سے لے کر اب تک افسانے کی تنقید میں بھی بہت سی تبدیلیاں آئیں۔ اگر چہ بنیادی معیار وہی ہیں جو ای۔ ایم فاسٹر نے "Aspect of the novel" میں متعین کیے تھے۔ یا وقار عظیم نے جو نظریہ سازی ''افسانے کا فن'' میں کی تھی اردو افسانے کا ایک بڑا حصہ انھیں نظریات کا حامل ہے۔ بعد میں افسانے کی ارتقا کے ساتھ ساتھ تنقیدی نظریات میں بھی تبدیلیاں ہوئیں۔ لیکن افسانے کی تخلیق کے سلسلے میں جن عناصر کو خاص طور پر ذہن میں رکھنا ہوتا ہے تنقید نے بھی اس کا احاطہ کیا ہے کیوں کہ:

''ادب میں تخلیقی عمل کے اجزائے ترکیبی سے جو نتائج برآمد ہوئے ہیں تنقیدی

۱۔ ادبی تنقید کے مسائل۔ مشمولہ، روایت و بغاوت، احتشام حسین، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۲۰۰۵، ص: ۱۳

ادب کے پرکھ کے سلسلے میں بھی مفید ثابت ہو سکتے ہیں"۔ [1]

افسانے کی تنقیدی کتابوں میں پرکھنے کے جو معیار ہیں ان کا اطلاق روایتی افسانوں کی حد تک تو صحیح ہے۔ لیکن نئے افسانے نے جس طرح اپنے مزاج کو بدلا ہے اس کی پرکھ اور تعین قدر کے لیے ان کتابوں کو بنیاد بنانے میں بہت سے مسائل پیش آتے ہیں۔ مثلاً قصے کے متعلق یہ بات کہ اس میں تجسس ہو۔ ای۔ ایم فارسٹر نے ناول کے سلسلے میں کہا ہے کہ کامیاب قصے کی پہچان یہی ہے کہ پڑھنے والا کہتا رہے، پھر کیا ہوا، پھر کیا ہوا۔ رومانی اور روایتی افسانوں میں تو بڑی حد تک قصہ پن ہوتا ہے اور اس میں تجسس کو برقرار بھی رکھا جاسکتا ہے لیکن قصے کے متعلق اس شرط کا لحاظ رکھنے کا زیادہ امکان ناول میں ہی ہوسکتا ہے۔ مختصر افسانے میں خاص طور سے جدید افسانے میں تو نہ کے برابر ہوتا ہے۔ لہٰذا مسئلہ یہ پیدا ہوا کہ جب افسانہ میں قصہ مختصر ہوتا ہے۔ دلچسپی اور تجسس کے لیے اتنی چیزیں فراہم نہیں ہوسکتی ہیں جو ناول میں ہوتی ہیں۔ تو پھر کس طرح قاری کو متوجہ کیا جائے؟ دوسری بات یہ کہ افسانے کے نقادوں نے یہ طے کیا کہ اس میں قصہ اہم ہوتا ہے جب کہ ناول میں کردار اہم ہوتے ہیں۔ یہ بات بھی متنازع فیہ ہے۔ اس باب میں اسی نوعیت کے مسائل کی نشاندہی اور حتی الامکان ان کا حل پیش کرنا مقصود ہے۔

تجسس اور دلچسپی کے سلسلے میں ایک بات قابل ذکر ہے وہ یہ کہ کوئی بھی ادیب منصوبہ بندی کر کے حیرت اور تجسس پیدا نہیں کرتا بلکہ وہ اپنی تخلیق میں قومی ثقافتی اثرات، پیچیدہ نفسیاتی کیفیات، اجتماعی لاشعور کی مرکبات، معاشرتی حالات عوامی روایات، اساطیر، روحانی عقائد اور فلسفیانہ تصورات جس سے وہ وقتاً فوقتاً اثر انداز ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے ذہن میں ایک ارتعاش پیدا ہوتا ہے اسی کا اظہار کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ عام انسان جو اپنی الجھنوں، پریشانیوں، اور تلخیوں کو اپنے اندر ہی مقید رکھتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ وہ اس دنیا کا تنہا انسان ہے لیکن جب افسانہ میں اسے اپنی ہی طرح کا ایک انسان اور مل جاتا ہے اسے تسلی مل جاتی ہے اور اس کا

۱۔ وزیر آغا: تخلیق و تنقید، سالنامہ ادب لطیف ۱۹۵۷ء، ص: ۲۲

ذہن ہلکا ہو جاتا ہے اور اس افسانے یا کردار سے وابستہ واقعہ دنیا کا سب سے کامیاب قصہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ نقادوں نے اسی وجہ سے افسانے کی کامیابی کی بنیاد قصہ کو قرار دیا ہو، افسانہ کے آغاز سے لے کر اب تک حالات کی سینکڑوں صورتیں تبدیل ہوئی ہیں۔ جن تغیرات سے اردو افسانہ فنی اور موضوعی اعتبار سے اثر انداز ہوا ان میں پہلی جنگ عظیم سب سے اہم ہے۔ جس سے زندگی کے ہر شعبے پر ایک دھچکا سا لگا تھا۔ متضاد و متصادم حالات و کیفیات کو اردو افسانے نے بھی اپنے اندر سمیٹا۔ اس کے بعد ۱۹۳۲ء میں انگارے کی اشاعت ہوئی۔ افسانے نے تخیل و تصور کی رومانی فضاؤں سے نکل کر حقیقی واقعات کی ٹھوس سرزمین پر قدم رکھنا سیکھا۔ اس کے بعد ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے تو اردو افسانہ کی شکل ہی بدل دی حقیقت نگاری کی ابتدا پریم چند نے پہلے ہی کر دی تھی لیکن اس تحریک نے افسانے کی مقصدیت میں نئی جان ڈال دی۔ اردو میں روسی و فرانسیسی خصوصاً چیخوف ترگنیف، موپاساں، زولا اور فلابیر کے اثر کو قبول کیا گیا۔ فرائڈ کے نظریات نے جنسی موضوعات کو نئی سمت دی، اور نفسیاتی تجزیہ کی پرپیچ راہوں سے روشناس کر دیا۔ ۱۹۴۷ء آزادی کے بعد تقسیم کے المیہ نے تو افسانہ کی دنیا میں ایک ہیجان پیدا کر دی۔ دونوں ملکوں کے فرقہ وارانہ فساد کی آگ میں انسانیت جل کر راکھ ہو گئی۔ فسادات کو ہر چھوٹے بڑے فنکار نے اپنا موضوع بنایا۔ موضوع و مواد کی تبدیلی کو دیکھتے ہوئے تنقید نے بھی مزاج بدلا۔ کچھ نئے اصول وضابطے متعین ہوئے۔ افسانے میں اظہار و بیان سے متعلق جو نقطہ ہائے نظر بدلے جو خیالات اضافی ہوتے گئے جو نظریات منظر عام پر آئے وہ روایتی و کلاسیکی افسانے سے بالکل مختلف تھے۔ افسانے کو پرکھنے کے جو نظری اور فکری وسائل تھے وہ تو برقرار رہے مگر اس کا عملی اطلاق افسانے پر کرتے ہوئے بہت سے مسائل سامنے آئے لہٰذا اس سلسلے میں اختلاف ہوتا رہا ہے۔ ذیل میں انھیں مسائل پر نقادوں کے فنی تصورات، اتفاق و اختلاف، کا تنقیدی جائزہ لینا مقصود ہے۔

پلاٹ: ای۔ ایم فارسٹر نے پلاٹ سے متعلق اس بات پر زور دیا کہ اس میں علت و معلول کی بنیاد

پر بات کہی جائے ارسطو نے بھی یہ بات کہی اس کے ساتھ ساتھ اس نے پلاٹ کی ساخت پر بھی زور دیا کہ اس میں آغاز، وسط اور انجام ہونا چاہیے۔ اسی کو ذرا طول دے کر یوں کہا گیا کہ واقعات کا ابتدا سے لے کر انتہا تک پہنچنا اور ایک موزوں نتیجے پر ختم ہونا اسی ترتیب وتنظیم کا نام پلاٹ ہے۔ اور زندگی کی ہنستی، بولتی، چلتی پھرتی فضا کو تخیل کے ذریعہ معنی خیز انداز میں وسعت دے کر پیش کرنا پلاٹ ہے۔ اس کے علاوہ یہ کہ پلاٹ میں کشمکش کا ہونا ضروری شرط ہے تا کہ قاری کی دلچسپی آخر تک برقرار رہے، افسانے میں تاثیر پیدا ہو سکے، اختصار واجمال بھی موجود ہو۔ پلاٹ سے متعلق یہی باتیں کتابوں میں ملتی ہیں مگر اس کا عملی اطلاق ابتدائی افسانوں پہ کرنا ناممکن ہے کیوں کہ ان میں مافوق الفطرت باتوں کی وجہ سے علت ومعلول اور منطقی ربط کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا، حقیقی زندگی کی طرح ترتیب وتوازن بھی نہیں موجود ہوتا۔ مثلاً مجنوں گورکھپوری نے ''سمن پوش'' میں کوشش تو کی ہے مگر پلاٹ کی کارفرمائی ممکن نہ ہو سکی۔ پریم چند کے افسانوں میں اگرچہ پلاٹ کے مکمل تجربے کا احساس نہیں ہوتا مگر حقیقی انداز میں ایک کے بعد دوسرا واقعہ سیدھے سادے انداز میں آگے بڑھتا ہے۔ ''کفن'' اس کا بہترین نمونہ ہے۔ اس کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو افسانے لکھے گئے ان میں پلاٹ کی متعین شدہ تعریف کی کارکردگی نظر آتی ہے۔ مثلاً ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں ایک مکمل ترتیب موجود ہے۔ مگر ترتیب وتنظیم اور حقیقت نگاری سے متعلق غیر ضروری مغالطے پیدا ہو گئے۔ یہ تصور کیا جانے لگا کہ حقیقت نگاری کے محدود تصور سے فن پارہ کمزور ہو جاتا ہے اور ادیب چند نظریوں کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔

آزادی کے بعد ایسے واقعات وجود میں آئے جس سے فنکارانہ شعور گہرے طور پر متاثر ہوا۔ جب انسان نے حقیقی زندگی میں سفاکیت اور بہیمیت کے مظاہرے کے لیے کسی وجہ کو تلاش نہیں کیا تھا تو افسانے میں کیوں کر علت ومعلول کا رشتہ برقرار رکھا جا سکتا تھا لہذا پلاٹ کو مربوط منظم رکھنے کے بجائے ساری توجہ موضوع اور کردار پر مرکوز ہوئی۔ آزادی کے بعد لکھی جانے والی کہانیوں کے تجزیے سے نقادوں نے جو نتیجہ نکالا وہ یہ تھا کہ افسانے موضوعیت کا شکار ہیں فسادات کے موضوع پر مبنی افسانوں کو قبولیت عام حاصل ہوئی ہے۔ بلاشبہ

ترک وطن کا المیہ، عزت وناموس کی نیلامی نے ذہنوں کو تہہ وبالا کر دیا تھا اسی لیے ان افسانوں میں فنی تاثر آفرینی کم واقعاتی، موضوعاتی اور جذباتی انداز کی پذیرائی زیادہ ہے۔ ہر ایک نے تقریباً یکساں موضوع کو منفرد انداز میں برتا۔ ''ہم وحشی ہیں'' (کرشن چندر) ''جڑیں'' (عصمت چغتائی) ''جلاوطن'' (قرۃ العین) وغیرہ افسانوں کے متعلق علی العموم سب نے یہی رائے دی ہے کہ اس میں تقسیم کے المیہ کی بہترین عکاسی ہے۔ بالکل حقیقی اور تجزیاتی انداز ہے، منظر کشی نہایت ہی فطری ہے وغیرہ۔ ان افسانوں کے پلاٹ کے متعلق، ترتیب وتنظیم اور منطقیت پر کسی نے گفتگو نہیں کی ہے اگر کی بھی تو نظر سے نہیں گزری ہے۔ ''کالو بھنگی'' کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کا پلاٹ منظم ہے۔ جب کہ اس کا شمار کرداری افسانوں میں ہوتا ہے۔

تنقید کے سلسلے میں ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ ہر شخص کی ترجیحات اور نظریات مختلف ہوتے ہیں۔ ضرورت کی باتیں وہ ہر افسانے میں تلاش کر لیتا ہے۔ اسی لیے ایک ہی فن پارے کے متعلق مختلف رائیں ملتی ہیں۔ مثلاً حامدی کاشمیری کی رائے ملاحظہ ہو۔

> ''پریم چند سے لے کر ۱۹۶۰ء تک اردو افسانے کو اس کے مخصوص موضوعی کردار کے بنا پر ہی دور سے پہچانا جاسکتا ہے اور اسے افسانے کے دور اول سے موسوم کیا جاسکتا ہے اس دور میں افسانے کے بارے میں یہ نظریہ مروج رہا کہ یہ اولاً زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کی حقیقت پسندانہ پیش کش کرتا ہے اور دوسرا یہ طے کردہ موضوع کو افسانوی قالب میں ڈھالتا ہے، گویا افسانے کی تخلیق میں واضح طور پر افسانہ نگار کے شعوری رویوں کو نمایاں اہمیت تفویض کی گئی اور ان کے لاشعوری ہیجانات کو منہا کیا گیا جو تخلیقیت کی لازوال زرخیزی کے لیے ضمانت فراہم کرتے ہیں۔'' [۱]

لیکن مجموعی طور پر جائزہ لیا جائے تو فنی اعتبار سے منظم پلاٹ، مضبوط کردار پر مبنی افسانے اسی دور میں

۱۔ اردو افسانہ تجزیہ، پروفیسر حامدی کاشمیری، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص: ۱۲

ملتے ہیں۔ ''نیا قانون'' (منٹو) ''زندگی کے موڑ پر'' (کرشن چندر) ''چوتھی کا جوڑا'' (عصمت) وغیرہ میں پلاٹ کی ترتیب بڑی حد تک قائم ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد نئے تہذیبی تناظر میں افسانہ نگاروں کو نئے مسائل مہمیز کرنے لگے۔ علامتی اور تجریدی کہانیوں کے رجحان کو فوقیت حاصل ہوئی۔ علامت کو جذبے اور فکر کی شدت کے اظہار کا موثر وسیلہ تصور کیا جانے لگا۔ نئے اسالیب اور تکنیک کے استعمال اور نئے تجربات کو برتنے کی دھن میں افسانے کے روایتی انداز سے گریز کرنا پڑا۔ پلاٹ کے ترتیبی نظام کو توڑنے میں انہی تکنیکوں کا رول رہا ہے۔ لیکن یہ بھی وقتی ضرورت کے تحت ہوا کیونکہ انسانی نفسیات، لاشعور کی پیچیدگیوں کو پیش کرنے کے لیے کوئی نہ کوئی طریقہ تو اپنانا تھا۔ لہذا افسانے میں آغاز، وسط، انجام کا تصور جاتا رہا۔ اور افسانے سے منضبط و مربوط پلاٹ کی بے دخلی کا عمل شروع ہوا۔ اس سلسلے میں حامدی کاشمیری رقمطراز ہیں۔

> ''الغرض نئے افسانہ نگاروں نے پلاٹ کی منطقی ترتیب، کلائمکس اور غیر متوقع اختتامیہ کو خیر باد کہہ دیا وہ ایسے پلاٹ کی تشکیل دیتے ہیں جو منطقی لحاظ سے اہمل اور بے جوڑ کہلائے جاسکتے ہیں۔ ایسے پلاٹ شعوری و آزاد تلازمہ خیال کی تجرباتی تکنیک کے مظہر ہیں۔ اس طرح سے پلاٹ کی منطقیت کے بجائے واقعات کے بہاؤ اور کلائمکس کو واقعات کے نقطہ آخر کے بجائے کلی فضا کی تاثر انگیزی سے مربوط کرنے کے رجحان کو تقویت ملی۔ منٹو کے ''پھندنے'' اور کرشن چندر کے غالیچہ کے بعد متعدد ایسے افسانے لکھے گئے جو افسانوی تکنیک کی اس تبدیلی کے آئینہ دار ہیں۔'' ۱

اس کے بعد ۱۹۸۰ء افسانوں میں تجربہ پسندی کا عمل شدت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ پلاٹ کا ٹوٹا پھوٹا روایتی تصور جو برقرار تھا وہ بھی ختم ہوگیا۔ اس طرز کے لکھنے والوں میں خالدہ حسین، انور سجاد بلراج مینرا،

۱۔ اردو افسانہ، تجزیہ، حامدی کاشمیری ص: ۱۴۰

سریندر پرکاش، اقبال مجید، رشید امجد وغیرہ ہیں۔ انھوں نے افسانہ کو تجریدیت سے آشنا کیا۔ اس دور میں۔ Plotless کہانیاں لکھے جانے کے ساتھ ساتھ کرداروں کا بھی زوال ہوا۔

چنانچہ افسانے میں پلاٹ کا مسئلہ بڑا مختلف فیہ ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ ادب کے کسی بھی میدان میں حتمی رائے دینا ناممکن ہے۔ خاص طور پر کسی بنے بنائے اصول کے مطابق افسانے کی تنقید نہیں کی جاسکتی۔ اردو کے کن افسانوں میں پلاٹ ہے اور کس میں نہیں ہے یہ تو الگ بحث ہے۔ افسانے میں پلاٹ اہم ہوتا ہے یا نہیں؟ اس کے متعلق ہی مختلف نقادوں کی مختلف رائیں ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:۔

"پلاٹ میں واضح ربط علی ہونے کے باوجود افسانہ قائم نہیں ہوتا۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ علتیں اور معلول جو روز کے مشاہدے اور حقیقت سے تعلق رکھتے ہیں ان پر حقیقت کا بار اس قدر زبردست ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ پن غائب ہو جاتا ہے۔ اور قصے کی جگہ اصلیت میں داخل ہو جاتے ہیں اگر چہ سچا واقعہ افسانہ بن سکتا ہے۔ لیکن واقعہ کا سچا ہونا افسانے کے لیے مشروط نہیں صرف واقعہ کا ہونا مشروط ہے۔ لہذا جب افسانے پر سچے واقعہ کا گمان اس طرح ہو کہ یہ تو روزمرہ کے مشاہدے کے حد میں ہے اس کا افسانہ ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔" [۱]

مندرجہ بالا اختلاف سے تو پلاٹ کی متعین شدہ تعریف بھی رد ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ منطق وہیں ہوتی ہے جہاں حقیقت ہو۔ یہ واضح ہوا کہ اگر چہ علت و معلول کی بنا پر ہی منطقی ترتیب قائم ہوتی ہے اور اسی بنا پر ایک مربوط پلاٹ وجود میں آتا ہے۔ لیکن اگر حقیقت کا عنصر نہ ہو پھر بھی پلاٹ موجود ہوتا ہے۔ افسانے کی تنقید کی ابتدائی تحریروں میں "افسانے کے فن" کو معتبر مانا گیا ہے۔ اس کے جائزے سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ افسانے میں پلاٹ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اور وقار عظیم نے اپنی کتاب میں صرف پلاٹ پر ہی متعدد صفحات میں بحث کی ہے۔ کہ پلاٹ کیا ہے کیسے بنتا ہے، کیا کیا شرطیں ہیں وغیرہ۔

۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص: ۷۰

اردو افسانے پر لکھے گئے نظریاتی مباحث اور تجزیوں کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ پلاٹ کے روایتی خط و خال کو ہی اٹل نہیں سمجھا جاسکتا۔ جس طرح ہماری بے تکلف زندگی میں کوئی ہموار پلاٹ نہیں ہوتا۔ واقعات و حادثات کسی منصوبے کے تحت رونما نہیں ہوتے ہیں تو صنف افسانہ جو ہماری زندگی کا عکاس ہے اسے کیسے کسی منجمد اصول کے تحت پرکھا جاسکتا ہے۔ صرف اردو ہی نہیں بلکہ انگریزی میں بھی پلاٹ کے مسئلہ پر اختلافات ہوتے رہے ہیں۔ انڈرسن اور ہربرٹ کی اس سلسلے میں رائے ہے کہ انسان کے نفسیاتی عوامل ایک سیدھی لکیر میں ترتیب نہیں دیے جاسکتے اس لیے حقیقی افسانے Plotless ہی ہوسکتے ہیں۔ جب کہ ایڈگر ایلن پو اور ہڈسن وغیرہ نے پلاٹ کو کامیاب اور مکمل افسانے کا ضروری جزو قرار دیا ہے۔

کردار نگاری۔ ای۔ ایم فارسٹر نے کرداروں کی تقسیم کے متعلق جو نظریہ "Aspect of the novel" میں پیش کیا تھا وہی تصور ناول اور افسانے دونوں میں رائج رہا۔ اس کے مطابق سپاٹ (Flat) کردار وہ ہوتے ہیں جو جامد ہوتے ہیں ان کے رویے تبدیل نہیں ہوتے ابتدا سے اختتام تک ایک ہی حالت میں رہتے ہیں افسانہ نگار ابتدا ہی میں ایک بار ان کا تعارف پیش کردیتا ہے اور پھر افسانے میں کہیں بھی سامنے آئیں تو آسانی سے پہچان لیے جاتے ہیں۔ پورے پس منظر میں ان کا کوئی عمل یا ردعمل نظر نہیں آتا ہے۔ ان کے برعکس تہ دار (Round) کردار وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں اپنے خیالات ونظریات سے قاری کو متاثر کرتے ہیں۔

کرداروں کی یہی تقسیم بعد کے افسانہ نگاروں اور نقادوں کے یہاں بھی برقرار رہی۔ سپاٹ کرداروں کے مقابلے تہہ دار کرداروں کی پیش کش والے افسانوں کو بڑا کارنامہ قرار دیا جاتا رہا۔ لیکن افسانے میں سپاٹ اور تہہ دار کردار نگاری کا معیار بنا کر کرداروں کو پرکھنا ممکن نہیں کیونکہ افسانہ مختصر ہوتا ہے۔ ناول کے سیاق وسباق میں تو یہ تقسیم مناسب ہے ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے۔ اس میں کرداروں کی نشو و نما، ان کے رویے میں تبدیلی کا پورا موقع ہوتا ہے۔ افسانے کا محدود کینوس اس تقسیم کے مطابق کردار نگاری کا صحیح نمونہ پیش نہیں

کرسکتا۔ اس کے باوجود افسانے کی تنقیدی کتابوں میں انہی باتوں پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ جب اس کا عملی اطلاق افسانے اور کرداروں پر کرتے ہیں تو مسائل کا سامنا ہوتا ہے۔ مثلا پریم چند کے افسانہ ''کفن'' پر کافی تجزیے لکھے جا چکے ہیں۔ سب کی رائے کے مطابق یہ کامیاب افسانہ ثابت ہوا ہے۔ لیکن اگر کردارنگاری کی اس تقسیم کے اعتبار سے پرکھیں تو اس کے کردار بالکل سپاٹ ہیں جیسے وہ ابتدا میں بے حس اور خودغرض تھے آخر میں بھی وہی صورت برقرار رہتی ہے۔ کرشن چندر کا ''کالو بھنگی'' ابتدا سے اختتام تک ایک ہی حلیہ میں نظر آتا ہے، عصمت کی کبریٰ (چوتھی کا جوڑا) میں شروع سے آخر تک نام کی تبدیلی نہیں ہوئی حقیقت کے ہاتھوں اتنا استحصال ہوا اس کے باوجود صابر و شاکر ہی رہی۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ تہ دار کرداروں کے بغیر بھی افسانہ کامیاب و مقبول ہو سکتا ہے۔ بے شمار افسانے ایسے بھی ہیں جن میں کردار تہہ دار ہونے کے باوجود مقبول نہیں ہوئے ہیں۔

گھاس والی (پریم چند) میں کردارنگاری کی بہترین اور مکمل مثال موجود ہے، زمیندار چین سنگھ ہوس پرستی سے توبہ کر کے ایک نیک اور شریف انسان بن جاتا ہے۔ ملیا جو کہ ایک گھاس کاٹنے والی عورت ہے ڈری سہمی ہوئی رہتی ہے۔ لیکن چین سنگھ کی ملعون حرکتوں کی وجہ سے اس کے اندر احتجاج کی قوت پیدا ہو جاتی ہے اس افسانے کا پلاٹ بھی مربوط ہے۔ پھر بھی یہ افسانہ قارئین میں اتنا مقبول نہیں جتنا کہ ''کفن'' مشہور ہے۔ کرداروں کو پرکھنے کے سلسلے میں ایک مسئلہ یہ ہے کہ ایک شخص کی کئی شخصیتیں اور کئی روپ ممکن ہیں۔ ضروری نہیں کہ ان شخصیتوں میں باہمی ربط و ہم آہنگی بھی رہے۔ جس سے وہ ایک غالب اور کسی قدر مضبوط شخصیت میں ڈھل سکے۔ مختصر افسانہ جس میں قاری چند لمحوں کے لیے ان کرداروں کے ساتھ رہتا ہے وہ بھی ان کی شخصیت کا صرف ایک روپ دیکھتا ہے۔ لہذا ان کے مختصر سے مکالمے اور ان کی زندگی کے ایک پہلو کو دیکھ کر رائے دینا نہایت مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ خاص طور پر آزادی کے بعد پیش کردہ کرداروں کے ذہنی رویوں (پسند و ناپسند کے بارے میں فیصلہ کرنا انتہائی مشکل ثابت ہوا کیونکہ نئے حالات، نئی سماجی حقیقتیں، نئے رویے

پر مبنی نئے نظام کو اپنے تجربے اور نجی ذہنی وجذباتی رویے کی بنا پر قبول کرنے سے قاصر تھے۔ ان حالات کی کشمکش کو قبول کرنے کے لیے ان کا ذہن تیار نہ تھا۔ ایسی صورت میں کرداروں کے جذبات وخیالات کا اندازہ لگا کر اس پر تنقیدی رائے دینے کے لیے نفسیاتی تجربہ کی ضرورت ہوئی۔ اور کرداروں کی نفسیاتی گتھیوں کو سلجھانے کے لیے فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی کا سہارا لیا گیا۔ کرداروں کے لاشعور وتحت الشعور کی گہما گہمی کا مظاہرہ ہوا، ان کی حقیقتوں کا پردہ فاش کیا گیا۔ زبان سے ادا کیے ہوئے مکالموں میں معنوی تہہ داری کی جستجو ہوئی اس لیے ان کی خواہشات اور تشنگی کا اندازہ لگایا گیا۔ اس کا بہترین نمونہ ''کالو بھنگی'' ہے (یہ الگ بات ہے کہ تجزیہ نگاروں نے اس افسانے کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرنے سے زیادہ اس کی حقیقت نگاری پر زور دیا ہے)۔ اسی طرح منٹو کے کرداروں کے مطالعے سے جو ظاہری نتیجہ سامنے آتا ہے وہ جنسی رجحان کا ہے جب کہ یہ بھی فرائڈی نظریات کی اصل قوت اور محرک پہلو ہے۔ لیکن منٹو نے سوگندی، سلطانہ، جانکی وغیرہ کے ذریعہ انسانی نفسیات کے حقائق کو پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر صادق نے لکھا ہے۔

> ''اکثر افسانہ نگاروں کی خواہش اور کوشش تو یہی ہوتی ہے کہ وہ اپنے اردگرد کی دنیا کے زندہ کرداروں کو اپنے افسانوں کے کردار بنا کر پیش کریں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ کسی افسانے کے کردار کو حقیقی کردار بنا کر پیش کر دینا تو نسبتاً آسان کام ہے۔ لیکن کسی حقیقی کردار کو افسانے کے کردار کی حیثیت سے زندگی دینا اپنے آپ میں بے حد مشکل فن ہے۔ منٹو کے افسانوں کا مطالعہ اس مشکل فن کو کمال خوبی اور آسانی سے برتنے کی بہترین مثالیں پیش کرتا ہے۔'' [1]

نفسیاتی تجزیہ سے کرداروں کے ماحول، اس کے سماجی محرکات، عمرانی واقتصادی نظریوں، اجتماعی رویوں کے بارے میں رائے دینا بھی آسان ہو گیا۔ اس کے علاوہ افسانہ نگار کی بڑی فن کاری یہ ہے کہ وہ

۱۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر صادق، نصرت پبلی کیشنز، ۱۹۸۱، ص: ۳۸

لفظوں کی مدد سے، نہایت ہی اختصار کے ساتھ کم وقت میں ہی اہم نکات کو بیان کر دیتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اپنے کرداروں کے توسط سے زندگی کے مسائل کو نہیں بلکہ زندگی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ لاجونتی، اندو، تائی ایسری، وغیرہ بہترین مثالیں ہیں۔ آزادی کے بعد کرداری افسانے بڑی تعداد میں ملتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، لاجونتی، ننھی کی نانی، سردار جی، میلہ گھومنی کھول دو، گڈریا، وغیرہ میں کردار فنی اعتبار سے اتنے مضبوط ہیں کہ آج تک ذہن سے اوجھل نہیں ہوتے۔

کرداروں کے سلسلے میں ایک شرط یہ بھی ہے کہ وہ فطری معلوم ہوں۔ ایک کردار کی خصوصیت دوسرے سے مختلف ہو، ہر شخص انفرادی حیثیت رکھتا ہو۔ اس مسئلے کے حل کے لیے زبان کا سہارا لیا گیا۔ کردار نگاری کا ایک طریقہ تو یہ تھا کہ افسانہ نگار شروع میں ہی ہر کردار کے حلیہ، اس کے عادات واطوار سے متعارف کرا دیتا تھا۔ لیکن اس میں کوئی تاثر نہیں پیدا ہو پاتا تھا۔ ان کی خصوصیات اور اصلیت کو نمایاں کرنے کے لیے مکالے کارگر ثابت ہوئے اور ان کے اعمال وافعال کی مدد سے رائے قائم کرنے کی کوشش کی گئی اسی کو کرداروں کے پرکھنے کا صحیح معیار تسلیم کیا گیا۔

کرداروں کی پیش کش میں ایک تجربہ یہ بھی ہوا کہ چرند پرند اور غیر جاندار اشیاء کو بطور فرد پیش کیا گیا۔

وزیر آغا نے لکھا ہے:

> ''کہانی کا بنیادی موضوع ''انسان کے سوا اور کوئی نہیں'' حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرہ کہانی کا موضوع بنتا ہے۔ تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات واعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔''[1]

اس طرح کے کردار خواہ کتنا ہی انسانوں کی طرح پیش کیے جائیں مگر فطری انداز اور مکالمے سے عاری ہوں گے۔ ایسی صورت میں علامتوں اور مخصوص اشاروں کے ذریعہ ان کی بات قاری تک پہنچائی جاتی

۱۔ ''افسانے کا فن'' وزیر آغا، مشمولہ، اردو افسانہ روایت ومسائل، گوپی چند نارنگ، ص: ۱۳

ہے۔ لیکن یہ ایک مشکل عمل ہے۔ اگر انسانی فطرت یا دوسرے جانداروں کی حرکت وعمل کی معنی خیزی سے واقف ہوئے بغیر یا اچھی طرح عبور حاصل کیے بغیر تنقید کرنا چاہیں تو ایک خام نمونہ سامنے آئے گا، کئی ایسے افسانے ہیں جو بے جان کردار ہونے کے باوجود فنکاری اور مقبولیت کی بلندی پر پہنچے ہوئے ہیں۔

کرشن چندر (غالیچہ) منٹو (پھندنے) سریندر پرکاش (بجوکا) ان افسانوں میں بے جان چیزیں بالکل انسانوں کی طرح حرکت وعمل اور بات چیت کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ غیاث احمد گدی کا افسانہ "اندھے پرندے کا سفر" اس میں ایک ہرنی اور پانچ زہریلے ناگ کرداروں کی شکل میں ہے اس افسانہ کا تھیم علامتی پیرایہ میں سامنے آتا ہے۔

نفسیاتی تجزیہ کی مدد سے کرداروں کو پرکھنے کا ذکر گزشتہ صفحات میں ہو چکا ہے۔ اس ضمن میں ایک اہم بات یہ کہ جدید افسانوں میں مکالمے بہت مختصر ہوتے ہیں۔ اور وہ کب کون سا عمل کریں گے کچھ اندازہ نہیں ہوتا۔ ہر لمحے ان کی سوچ اور ان کی کیفیات بدلتی رہتی ہیں۔ ایسے کرداروں میں بہت پیچیدگی ہوتی ہے۔ لہذا ان کی تہہ داری اور نفسیاتی گرہوں کو سمجھنے کے لیے نفسیاتی تنقید، شعور کی رو کی تکنیک فلیش بیک کی تکنیک کا سہارا لیا گیا۔ فلیش بیک میں جا کر ماضی کی یادداشتوں کے ذریعہ ان کے حالات وکوائف کے بارے میں معلومات حاصل کر کے افسانہ نگار نے اس کے وقتی رویوں کی وجہ کو دریافت کیا۔ مثلاً "دو بھیگے ہوئے لوگ" (اقبال مجید) میں ایک شخص اپنے آپ کو بھیگنے سے بچاتا ہے ظاہر ہے عام طور پر ایسا ہی ہوتا ہے۔ مگر دوسرا شخص خود کو پوری طرح محفوظ کرنے کے بجائے دھیرے دھیرے بھیگنے کو ترجیح دیتا ہے۔ پہلا شخص اس کے اس رویہ پر جھنجلاتا ہے اس کا تجزیہ ملاحظہ ہو۔

> "اقبال مجید کے "دو بھیگے ہوئے لوگ" دونوں کردار دو زمانوں کا علامیہ ہیں ایک وہ جو زمانہ گزر رہا ہے اور جس میں اتنا دم نہیں کہ باقی رہ سکے۔ دوسرا وہ جو آلام روزگار کو سہار سکتا ہے اور جس پر مستقبل کا دارومدار ہے"۔[۱]

۱۔ جدید اردو افسانہ: ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ، خورشید احمد، مکتبہ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۷ء ص: ۸۱

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ دوسرے شخص کا رویہ اس کے نفسیاتی تجزیہ سے سامنے آیا کہ کس طرح وہ اپنی جڑوں اور روایتی قدروں کا پاسدار ہے۔ اس کے ذریعہ شخصی رجحانات اور ذاتی محرکات تک رسائی حاصل ہوئی۔ شبیہ الحسن نے لکھا ہے۔

''لاشعور کی تفصیلات کو چاہے ہم نہ قبول کریں ایگو اور سپر ایگو کے تصور اور فرائض چاہے ہمیں مکمل طور پر بھلے نہ معلوم ہوں پھر بھی ان قوتوں یا ان کے مماثل قوتوں کا وجود انسانی افعال اور کردار میں برابر جھلکتا رہتا ہے۔ ان تیز جھلکیوں کو سمجھنا اور ان کو گرفت میں لانا نقاد کے لیے ضروری ہے۔'' ۱؎

کرداروں کو انفرادیت عطا کرنے کے لیے ایک مسئلہ نام کا بھی ہے۔ ان کے حرکات وسکنات معاشرے وماحول، رہن سہن، نسلی وسماجی پس منظر، اور پیشے کے مطابق مناسب نام تجویز کیے گئے۔ جدید افسانوں میں روایتی افسانوں کے برعکس تاریخی یا مثالی نام تجویز کرنے کے بجائے حقیقت پسندانہ طرز کے نام رکھنے کا رجحان پیدا ہوا۔ اس سلسلے میں پریم چند کے متعلق پیدا ہوئے ہے کہ وہ بڑے محتاط ثابت ہوئے ہیں۔ منٹو، عصمت، بیدی، اپندر ناتھ اشک نے بھی فنی کمالات دکھائے۔ اور کبھی کبھی معاشرے پر طنز کرنے کے لیے کرداروں کی خصوصیت سے مختلف نام دیے۔ ایسے ناموں کے پس پردہ اشارتی اور معنیاتی مفاہیم کی نشان دہی کی گئی۔ ''کالی شلوار'' میں مرکزی کردار کا نام سلطانہ ہے جس کے معنی ہیں ملکہ، رانی، بادشاہ کی بیگم لیکن اس کے نام اور معاشی صورت حال میں بہت تضاد ہے یہاں تک کہ اس کے پاس اتنی رقم نہیں کہ شلوار خرید سکے۔ اس طرح بیدی نے اپنے کرداروں کے نام میں بڑی معنی خیزی پوشیدہ رکھی ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کی رائے ملاحظہ ہو۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ جو

۱؎ تنقید و تحلیل، شبیہ الحسن، لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۸ء، ص: ۶۳

مرقع ہے حسن ومحبوبیت کا اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے۔ جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں۔ جو رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے۔ جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن ہے۔ مدن لقب ہے عشق ومحبت کے دیوتا کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے۔ جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔۔۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے ہر شے کے مثبت اور منفی شقوں تتووں (elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔"[۱]

لیکن بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ افسانے کی ابتدا میں کرداروں کے رویے منفی ہوتے ہیں یعنی وہ اوباش اور بری خصلت والے ہوتے ہیں، اگر اسی اعتبار سے اس کا نام رکھ دیا جائے اور پھر آخر میں وہ نیک وشریف ہوجائیں تو اس نام کا انتخاب بے معنی سا محسوس ہوگا۔

۱۹۶۰ کے بعد سے ۱۹۸۰ تک کا زمانہ علامتی وتجریدی افسانے کا دور کہا جاتا ہے۔ اس عہد کے افسانوں میں داخلی حقیقت نگاری، علامت نگاری، انسان کی بے چہرگی، اقدار کی شکست وریخت کو موضوع بنایا گیا۔ اس میں کرداروں کی جگہ علامتوں اور استعاروں نے لے لی۔ اس لیے کہ آزادی کے بعد تقسیم ہند کے المناک واقعہ کی تلخی، اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کو کھودینے کا احساس، ان سے الگ ہونے کے کرب نے اتنا اثر انداز کیا تھا کہ دو دہائیاں گزر جانے کے بعد بھی وہ اپنی حیثیت کو پہچاننے سے قاصر تھے۔ بیگانگی کی اس کیفیت کا افسانے پر یہ اثر ہوا کہ ناموں کی جگہ ضمائر (یہ وہ، میں، تو وغیرہ) کا استعمال ہونے لگا۔ اجنبیت کا تاثر دینے کے لیے نام سے نہیں بلکہ اس کی کسی مرئی خاصیت سے نام متعین ہوئے مثلاً زخمی سر والا آدمی، بارش آدمی، تھیلے والا نوجوان (انتظار حسین، وہ جو کھوئے گئے) پائپ والا انچارج، ایک سیاہ پوش دوسرا سیاہ

۱۔ اردو افسانہ روایت ومسائل، گوپی چند نارنگ، ص: ۴۰۸

پوش (انور سجاد، کونپل) میں، دوسرے، تیسرے (بلراج مین را، آخری کمپوزیشن) وغیرہ، جدید اردو افسانے میں کردار نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر خورشید احمد نے اپنی کتاب ''جدید اردو افسانہ: ہیئت و تکنیک کے تجربات کا تجزیہ'' میں لکھا ہے کہ:۔

''جدید اور جدید تر افسانے کے اہم موضوعات میں سے ایک موضوع پہچان کا کھو جانا بھی ہے۔ اس پہچان کے کھو جانے سے عدم تحفظ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے آدمی کی پہچان کی سب سے بڑی علامت اس کا نام ہے۔ نام ہی دنیا میں ایک ایسی چیز ہے جس کے بارے میں آدمی دعوی کرسکتا ہے کہ صرف اسی کا ہے لہذا جدید اور جدید تر افسانے کے کرداروں کے نام غائب ہونے کا بڑا سبب یہی ہے۔'' [۱]

۱۹۸۰ کے بعد کرداروں کی پیش کش میں ایک نیا تجربہ یہ کیا گیا کہ پرانے افسانے کے کرداروں کو بنیاد بنا کر نئی کہانی لکھی گئیں۔ بجوکا میں سریندر پرکاش نے ہوری کو، شفق نے کفن کے گھیسو، مادھو کو اپنے افسانہ ''دوسرا کفن'' میں اور خورشید اکرم نے بیدی کے کلرک کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔

زبان وبیان۔

افسانے کی پرکھ اور اس کا معیار متعین کرنے میں زبان وبیان اور اسلوب پر خاص توجہ دی گئی ہے افسانے کو دلچسپ و مؤثر بنانے کے لیے اس کی پیشکش کا انداز بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ پلاٹ اور کرداروں میں مضبوطی اسی عنصر سے پیدا ہوتی ہے۔ یوں تو ہر افسانہ اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک الگ اسلوب بیان کا مطالبہ کرتا ہے۔ لیکن افسانے کی تنقید میں بیان کرنے کے مختلف طریقوں میں سے دو طریقوں کو قابل اعتبار قرار دیا گیا ہے۔

۱۔ واحد غائب ۲۔ واحد متکلم

۱۔ جدید اردو افسانہ ہیئت اور سلوب میں تجربات کا تجزیہ خورشید احمد ص: ۶۳

اردو میں زیادہ تر کہانیاں واحد غائب راوی کے ذریعہ بیان ہوئی ہیں۔ اس طریقہ میں کہانی وہ کے ذریعہ بیان ہوتی ہے، کسی کردار کا نام منتخب کر کے راوی اس کی کہانی بیان کرتا ہے۔ اسے ہمہ داں راوی (Omniscent) کہتے ہیں جو ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔ اسے ہر بات اور ہر چیز کی معلومات ہوتی ہے۔ اس کی ہر بات بلا تردد قابل یقین سمجھی جاتی ہے۔ اور وہ کرداروں کی تمام نقل وحرکت کو آزادی کے ساتھ بیان کرسکتا ہے۔ دو افراد کے درمیان ہونے والی پوشیدہ بات، یا کوئی رازدار خط وغیرہ بھی واحد غائب راوی بیان کرسکتا ہے۔ اس طرح کے افسانوں کی تنقید میں ایک مسئلہ یہ پیش آتا ہے کہ ایک ہی شخص متعدد جگہوں پر بیک وقت کیسے موجود ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ تنقید منطق واستدلال کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس میں کوئی بھی بات لچک دار اور گول مول انداز میں نہیں کہی جاسکتی ہے۔ لہذا اس سوال وجواب سے بچنے کے لیے افسانہ نگار کو وقت کے تعین کا خاص لحاظ رکھنا ہوتا ہے۔ وقت اور جگہ کی نشاندہی کیے بغیر وہ آگے نہیں بڑھ سکتا اس سے بات بے وزن ہوجاتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ کہ اس بات کا اندازہ لگانا مشکل ہوجاتا ہے کہ کس جذبے کے تحت کون سی بات کہی گئی ہے۔ اگر افسانہ نگار کسی کردار کو بہت خوش طبع بنا کر پیش کرے اور پھر موقع محل سے باخبر کیے بغیر اس کی تنک مزاجی کا ذکر کرے تو اس صورتحال کو قبول کرنا مشکل ہوگا اور پلاٹ بھی مجروح ہوگا۔ اور اگر افسانہ نگار وقت اور موقع محل سے باخبر کردے تو اس سے بیان میں منطقیت پیدا ہوجائے گی، اس طرح کی تبدیلیاں بھی افسانہ میں قابل قبول ہوتی ہیں مثلاً منٹو کے افسانہ "شانتی" میں راوی نے ابتدا میں شانتی کو تنک مزاج، خود پسند اور مفاد پرست، بنا کر پیش کیا ہے۔ جسے کسی کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں۔ جس کی وجہ سے مقبول تجسس میں رہتا ہے کہ یہ عورت طوائفوں والی ذہنیت نہیں رکھتی پھر بھی طوائف ہے۔ آخر کیوں؟ اپنی پیشہ وارانہ فیس بھی لیتی ہے اور دوسری طوائف عورتوں کو ناپسند بھی کرتی ہے۔ کسی مرد کو اپنے بستر پر بیٹھنے نہیں دیتی نہ ہی اپنے جسم کو ہاتھ لگانے دیتی ہے لیکن افسانے کے آخر میں وہ خود ہی اپنے آپ کو مقبول کے حوالے کردیتی ہے۔ اور کہتی ہے کہ ایک مرد نے مجھے ماردیا تھا اور آج ایک مرد نے مجھے زندہ کردیا۔ شانتی کے اس رویہ کی

تبدیلی کی وجہ راوی نے مقبول کی نرمی اور شفقت بھرے رویہ کو بنایا ہے اور افسانے کی ابتداء میں جس بھنگ مزاج شانتی سے قاری متعارف ہوتا ہے اس کے اس رویہ کی وجہ یہ تھی کہ ایک مرد نے اس کے کردار کو داغ دار کر دیا تھا۔ غرض یہ کہ راوی اگر ان تمام تبدیلیوں کی وجہ بتائے بغیر شانتی کے مختلف رویوں کا ذکر مختلف اوقات میں کر دیتا تو یہ صورت حال نا قابل قبول ہوتی اور افسانہ بوجھل ہو جاتا لیکن مرکزی کردار کے فطری ارتقاء، وقت اور حالات کے مناسب التزام کی وجہ سے افسانے میں منطقی ربط موجود ہے۔

بیان کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار اپنے نام سے ہی ایک کردار وضع کر دیتا ہے۔ اور وہ پورے افسانے میں موجود ہوتا ہے۔ اس طرح کے افسانوں میں confusion پیدا ہو جاتا ہے اور یہ گمان گزرنے لگتا ہے کہ وہ کردار افسانہ نگار ہی ہے لیکن وہ محض ایک کردار ہوتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں اس طرح کی مثالیں موجود ہیں:

''مجھے دراصل ہمدردی سی ہو گئی تھی بابو گوپی ناتھ سے۔ کتنے آدمی اس غریب کے ساتھ جونک کی طرح چمٹے ہوئے تھے۔ میرا خیال تھا کہ بابو گوپی ناتھ بالکل گدھا تھا لیکن وہ میرا اشارہ سمجھ گیا اور کہنے لگا منٹو صاحب! اس نوٹ میں جو کچھ باقی بچا وہ یا تو غلام علی کی جیب سے گر پڑے گا یا..........''[1]

ایسا محسوس ہوتا ہے خود منٹو کہانی میں موجود ہے۔ لیکن منٹو کی زبان سے جو مکالمے یا باتیں ادا ہوتی ہیں وہ افسانہ نگار منٹو کی شخصیت کے بالکل خلاف ہیں۔ مثلاً زینت کو اس کے عروسی جوڑے میں دیکھ کر جس طرح کی حقارت آمیز بات منٹو کہتا ہے ملاحظہ ہو:

''جب میں نے دوسرے کونے میں ایک مسہری دیکھی جس پر پھول تھے تو مجھے بے اختیار ہنسی آ گئی میں نے زینت سے کہا'' یہ کیا مسخرہ پن ہے''

۱۔ منٹو کے نمائندے افسانے: مرتب: اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، اشاعت ۲۰۱۰، ص: ۱۵۹

''منٹو صاحب میں سمجھا تھا آپ بڑے سمجھدار اور لائق آدمی ہیں۔ زینو کا مذاق اڑانے سے پہلے آپ نے کچھ سوچ لیا ہوتا۔''[۱]

افسانے کی تنقید میں اس بات کو بھی مدنظر رکھا جاتا ہے کہ افسانہ نگار کی مداخلت افسانے میں زیادہ نہ ہو۔ افسانہ اسی کی پسند و ناپسند کا مجموعہ معلوم نہ ہو۔ لیکن جن افسانوں میں راوی افسانہ نگار کے نام سے موجود ہو ان میں بڑی حد تک افسانہ نگار کی رائے، اور اس کے ذاتی خیالات کا عمل دخل نظر آنے لگتا ہے۔

افسانے کی تنقید میں بیان کے طریقے اور راوی کی دو قسموں کی نشاندہی کرتے ہوئے اس میں پیش آنے والے مسائل کے متعلق شمس الرحمن فاروقی نے چند نکات بیان کئے ہیں:

''اصل حقیقت کی رو سے راوی کئی طرح کے ہو سکتے ہیں لیکن زبان کی مجبوریوں کے باعث راوی صرف دو طرح کے ہو سکتے ہیں حاضر راوی اور غائب۔ حاضر راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ بیان کرنے والا واحد حاضر (میں) یا جمع حاضر (ہم) کی شکل میں ہمارے سامنے آئے۔ غائب راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ محض بیان کر دیا جائے۔ اس کا راوی ہمارے سامنے نہ ہو۔ بلکہ صرف یہ فرض کر لیا جائے کہ کوئی شخص ہے (ممکن ہے کہ وہ افسانہ نگار ہی ہو) جسے وہ سب واقعات بذات خود معلوم ہیں جنہیں وہ بیان کر رہا ہے۔ دو طرح کے راویوں کا امکان افسانے کی واقعیت بلکہ اس کے سارے وجود اور فن افسانہ نویسی / گوئی کے عملی اظہار کے بارے میں مختلف طرح کے سوالات اور مشکلات پیدا کرتا ہے۔ جب تک ان مسائل اور سوالات کی چھان بین نہ کر لی جائے افسانے کے بارے میں کوئی نظریہ قائم نہیں ہو سکتا۔

حاضر راوی والے افسانے کے مسائل حسب ذیل ہیں:

۱۔ ایسے افسانے میں صرف وہی واقعات بیان ہو سکتے ہیں۔ جن میں راوی خود موجود

۱۔ منٹو کے نمائندے افسانے: مرتب: اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، اشاعت ۲۰۱۰ء ص:۱۷۱

رہا ہو۔

۲۔ کرداروں پر کسی واقعہ یا بات کا کیا اثر مرتب ہوا اس کے بارے میں راوی کی شہادت موضوعی اور نا قابل یقین ہو سکتی ہے۔

۳۔ ایسے افسانے میں راوی خود اپنے خیالات و تاثرات یا معلومات کو پوشیدہ نہیں رکھ سکتا۔ لہٰذا ایسی صورت میں افسانے میں Suspence یعنی تجسس کا عنصر کم ہو سکتا ہے۔

۴۔ اگر حاضر راوی کسی ایسی بات کو بیان کرنا چاہے جو اس کے براہ راست علم میں نہیں ہے تو وہ کسی کردار کو اس واقعے کا عینی شاہد بنا کر پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور اس بات پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کردار سے اپنی ملاقات کس طرح کرائے اور پھر اس سے اس اپنی گفتگو کا رخ اس طرف موڑ دے کہ وہ بات معرض بیان میں آجائے۔

۵۔ حاضر راوی کسی کردار کے بارے میں کوئی رائے قائم کرے یا کسی خیال کا اظہار کرے تو قاری کو گمان گزرتا ہے کہ یہ محض راوی کا تاثر ہے اور ممکن ہے کہ حقیقت کچھ اور ہو۔

۶۔ حاضر راوی اگر افسانے کا مرکزی کردار نہ ہو تو پھر مرکزی کردار ہر بات میں راوی کی فراہم کردہ معلومات کا محتاج رہتا ہے۔ اس صورت میں مرکزی کردار کے نقوش حاضر راوی کے حوالے سے ہی ابھر سکتے ہیں خود افسانہ نگار بظاہر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

۷۔ چونکہ حاضر راوی بہر حال کثیر تعداد میں لوگوں سے نہیں مل سکتا اور نہ کثیر واقعات کا عینی شاہد ہو سکتا ہے۔ اس لیے حاضر راوی کے افسانوں میں کرداروں کی تعداد نسبتاً کم ہوتی ہے......''[1]

زبان و بیان کے سلسلے میں اس بات کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے کہ موضوع اور مواد کی مناسبت سے

۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمن فاروقی، ص:۵۶

زبان استعمال کی گئی ہو۔ اور بیان کا طریقہ بھی اسی کی مناسبت سے اختیار کیا گیا ہو۔ اگر افسانہ کا موضوع کوئی رومان انگیز واقعہ ہے تو اسے افسانہ نگار دلکش بنانے کے لیے اور رومانی فضا پیدا کرنے کے لیے، ایسا طریقہ اختیار کرتا ہے جس سے افسانے میں دلچسپی پیدا ہو سکے۔

مختصر افسانے میں انداز بیان کی بڑی اہمیت ہے، رومانیت کا تاثر قائم کرنے کے لیے افسانوں کی فضا کو بھی رومانی پس منظر کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ انداز بیان اس فضا کو قائم کرنے میں بڑا رول ادا کرتا ہے۔ طرز اظہار اور اصول نگارش کو بھی افسانے کے موضوع کا تابع ہونا ضروری ہے۔

رومانی افسانے، حقیقت پسند افسانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ ان میں محبت کے معاملات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے کے بجائے قدرے مصنوعی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً ''گوہر محبت'' میں راوی نے پہلے ایک صفحہ میں لفظ گوہر کو کن استعاراتی معنوں میں استعمال کیا گیا ہے اس کا بیان کیا ہے اور پھر یہ بتایا ہے کہ یہ ایک تمثیلی افسانہ ہے اس میں محبت کو غیر فانی یا بے بنیاد میں سے کسی ایک رائے پر ثابت کرنے کے لیے تین طرح کی تاویلیں دی گئی ہیں۔ اور یہ تاویلیں ادبیات فارسی کا ایک خاص جز ہیں۔ ان تمام تفصیلات کے بعد واقعہ کا بیان راوی نے ایک سحر انگیز فضا سے کیا ہے جیسا کہ عام طور پر داستانوں میں ہوتا ہے۔ بادشاہ اپنے فرصت کے لمحات میں شکار کے لیے جاتا ہے آخر اسے ایک حسین معصوم لڑکی سے محبت ہو جاتی ہے۔ بادشاہ اس سے شادی کر کے ملکہ کا درجہ عطا کرتا ہے۔ دونوں خوش و خرم زندگی گزارتے ہیں۔ لیکن ایک رات جب وہ باغ میں چاندنی سے لطف اندوز ہو رہے تھے بد قسمتی سے ملکہ کو سانپ ڈس لیتا ہے۔ ''گوہر محبت'' کے نام سے بادشاہ اس کا مقبرہ تعمیر کرواتا ہے۔ ایک لمبے عرصے تک بادشاہ کے منشا کے مطابق اس کی مینا کاری اور نقاشی ہوتی رہتی ہے، پھر بھی بادشاہ کو اس میں کوئی نہ کوئی نقص نظر آتا رہتا ہے۔ ایک دن بادشاہ اس نقص کو دور کرنے کے لیے عمارت کو گرانے کا حکم دے دیتا ہے پھر بھی اس کے خالی تابوت میں نقص نظر آنے لگتا ہے آخر کار ایک دن وہ عاجز آ کر تابوت کو ہٹانے کا حکم دے دیتا ہے۔

افسانے کے بیان کا مندرجہ بالا طریقہ حقیقت پسند افسانے کے بیانیہ کے بالکل برعکس ہے۔ اور دوسری بات یہ کہ یہ افسانہ اس وقت لکھا گیا جب افسانے کے بنیادی خط وخال پوری طرح نمایاں نہیں تھے۔ افسانے کے اجزائے ترکیبی کے متعلق ایک دھندلی سی ترتیب فنکاروں کے ذہن میں ابھر رہی تھی۔ لیکن جب افسانہ حقیقت سے قریب ہوا تو اس میں فنی پختگی کے ساتھ ساتھ وسعت و معنویت بھی پیدا ہوئی۔ بادشاہ وملکہ کی داستان محبت بیان کرنے کے بجائے افسانہ نگار نے اپنے عہد کے سیاسی ومعاشی مسائل کو افسانے میں جگہ دی۔ غیر معمولی اور انوکھی، دلکش وحسین چیزوں کی مصوری کے بجائے عام اور معمولی مناظر کی عکاسی کی۔ لہذا موضوع ومواد کے لحاظ سے زبان کا بھی استعمال کرنا پڑا۔ راوی نے افسانے کی ابتدا میں تمہیدی گفتگو کرنے کے بجائے بلا واسطہ سیدھے سادے انداز میں کہانی کو بیان کرنا شروع کیا۔ اس ضمن میں وقار عظیم نے لکھا ہے کہ:

''حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے رجحان اور دور جدید کے علمی انداز نظر یا سائنٹفک مزاج میں بڑی مطابقت ہے۔ اس سائنٹفک مزاج نے فن، اس کی تخلیقات اور خاص طور پر افسانوی ادب کی تخلیقات اور ان کے اسالیب فن پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے، حقیقت پسندی کا رجحان اپنے پیرو سے صحیح مشاہدے کا طالب ہے۔ وہ مشاہدے کی وسعت کے ساتھ فنکار سے اس کی بھی توقع رکھتا ہے کہ اپنی دیکھی بھالی چیزوں کی جزئیات سے پوری طرح واقف ہو کر ان کے اجزا میں حسین وغیر حسین، موزوں وغیر موزوں مؤثر وغیر مؤثر کا امتیاز کرے اور اس امتیاز کے بعد اخذ وترک کے عمل سے اپنے فن کے لیے وہی چیزیں منتخب کرے جو اس کے فنی مقصد سے ہم آہنگ ہیں۔'' [۱]

افسانے کی تنقید میں زبان وبیان کے سلسلے میں متعدد مسائل مثلاً موضوع ومواد، کرداروں کی شخصیت،

۱۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی اشاعت ۱۹۷۷ء ص: ۲۰۲

مقامی رنگ اور ماحول کے اعتبار سے زبان کا استعمال وغیرہ پر گفتگو کے ساتھ ساتھ مثالوں کے ذریعہ اس کی وضاحت کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔

کرداروں کے لحاظ سے زبان کا معاملہ بڑا اہم ہے۔ کیوں کہ کرداروں میں مرد، عورت، بچے ،بوڑھے بھی شامل ہیں۔ افسانے کے راوی کو کرداروں کی عمر، جنس اور ان کے پیشے اور معیار کے مطابق زبان استعمال کرنا ہوتا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ملتی ہیں مثلاً ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'' میں زبان وبیان اور پوری فضا تصوف کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ اور جو زبان اور مکالمے پیر مرد کے توسط سے استعمال کیے گئے ہیں وہ کسی پادری، ڈاکٹر، یا انجینئر یا سماجی رہنما سے قطعی ادا نہیں کروائے جا سکتے اس تصوفانہ فضا کا اندازہ اس گفتگو سے ہوتا ہے۔

> ''دفعتاً اس پیر مرد نے بولنا شروع کیا۔ جیسے کسی نے ایک غیر مرئی ٹیپ ریکارڈر چلا دیا ہو۔ اس نے کہا۔'' میں اس عجب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو نہ زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی جو انوار الٰہی کی سات روشنیوں سے مل کر بنی ہے۔ سنو کہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور مردے زندہ ہیں۔ کھوپڑیاں چمکتے غاروں میں گا رہی ہیں جب ان کی آوازیں سمندروں کا شور بن جاتی ہیں۔ میں اپنے تکیے پر منتظر رہتا ہوں۔
>
> ''میں رات دن خوف الٰہی کی چکی پیستا ہوں، اور خالق کی رضامندی کی چکی میں سے دانہ نکالتا ہوں۔ اے خانم۔ آپ کیا چاہتی ہیں؟''[1]

افسانے میں استعمال کی جانے والی زبان اور کرداروں کے ذریعہ ادا کروائے جانے والے مکالموں پر تنقید کرتے ہوئے وقار عظیم نے لکھا ہے۔

''افسانے میں افسانہ نگار جو مکالمہ پیش کرتے ہیں اسے اپنے نزدیک زیادہ سے زیادہ فصیح

۱۔ آئینہ جہاں، جلد دوم، مرتب جمیل اختر، NCPUL 2006، ص: ۳۱۵

بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور کوشش کی وجہ سے وہ فطرت سے دور ہو جاتا ہے اس لیے کہ انسان اپنی عام زندگی کی گفتگوؤں میں فصاحت و بلاغت کی بلندیوں کی پروا کیے بغیر آزادانہ گفتگو کرتا ہے۔ اس لیے اس قسم کی بناوٹی گفتگو کبھی فطری اثر پیدا نہیں کر سکتیں۔ اس لیے افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ جہاں اپنے مکالموں میں انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے وہاں اس بات کا بھی خیال رکھے کہ وہ جس مخصوص جماعت کے فرد کی گفتگو کر رہا ہے اس کا طرز گفتگو کیسا ہے۔ اس جماعت یا گروہ کے لوگ عموماً کس قسم کی گفتگو کے عادی ہیں اس کے بغیر مکالمہ ایک بے جان سی چیز ہے۔"[1]

لیکن کسی خاص گروہ یا مخصوص خطے میں استعمال کی جانے والی زبان کے برتنے سے افسانے کی تنقید میں ایک مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ تخلیق کار کی طرح ہی نقاد بھی اس زبان کو سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو، اور اگر نقاد میں اس مخصوص زبان کو سمجھنے کی صلاحیت نہ ہو تو کرداروں کے جذباتی و نفسیاتی گرہوں کو اور افسانے کے مجموعی تاثر کو بیان کرنے سے قاصر رہے گا۔ لیکن بعض افسانوں کے موضوع ایسے ہوتے ہیں کہ افسانہ نگار فطری انداز کو برقرار رکھنے کے لیے مخصوص طرز بیان اختیار کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور موضوع کا تابع ہو کر زبان استعمال کرتا ہے، موضوع کے مطابق طرز اظہار اختیار کرنے کو شہزاد منظر نے مستحسن قرار دیا ہے۔

"میرا خیال ہے کہ علامتی طرز اظہار ہو یا وضاحتی طرز بیان۔ یہ دونوں دراصل اسلوب کے نام ہیں صنف کے نہیں۔ کیوں کہ اسلوب بیان یا طرز اظہار ہمیشہ موضوع کے تابع ہوتا ہے۔ اور اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اس لیے ہمارے افسانہ نگاروں کو موضوع کے مطابق ہیئت، اسلوب اور طرز بیان اختیار کرنا چاہیے۔ اگر موضوع وضاحتی طرز بیان کے بجائے علامتی طرز اظہار کا متقاضی ہو تو افسانہ نگار کو علامتی افسانہ لکھنا چاہیے۔ یہ نہیں کہ

۱۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس سوئی والان نئی دہلی، ص: ۱۵۹

مصنف پہلے سے فیصلہ کرے کہ میں علامتی افسانے لکھوں اور اس کے بعد موضوع اور مواد تلاش کرے۔'' [۱]

رام لعل نے افسانے میں زبان و بیان کے متعلق اپنی تنقیدی رائے یوں دی ہے:

''میرے نزدیک ایک کامیاب افسانے کے لیے اچھے طرز بیان کا التزام بھی یقیناً ہونا چاہیے۔ موضوع طرز بیان اور زبان کے جملہ محاسن کا امتزاج ہی افسانے کے فنی تکمیل کا ضامن ہے۔'' [۲]

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''افسانے کے فن میں طرز بیان کی وہی اہمیت ہے جو انسان کے جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی ہوتی ہے۔ ہر ایک کے یہاں کہانی لکھنے کا الگ سلیقہ ہے۔ میرا ذاتی تجربہ یہ ہے کہ ہر ایک موضوع کا اپنے خالق کہانی کار سے اپنا ایک ذاتی مطالبہ بھی رہتا ہے کہ مجھے اس انداز سے لکھو۔'' [۳]

افسانے کی تنقید میں اسلوب یا طرز بیان سے افسانہ نگار کے ذہنی و جذباتی رجحانات کا بھی اندازہ لگایا جاتا ہے کیوں کہ زندگی اور اس کے مسائل کے متعلق ہر شخص کا نقطہ نظر الگ الگ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ رہن سہن اور طرز معاشرت کا بھی فرق ہوتا ہے، اردو افسانے میں اس کی بہترین مثالیں قرۃ العین حیدر اور عصمت چغتائی کے طرز بیان سے ملتی ہے۔ ان دونوں کے طرز بیان میں نمایاں فرق موضوع اور مواد کی وجہ سے ہی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی زبان شاعرانہ ہے ان کے یہاں اونچی Intellectual Society میں استعمال

۱۔ کتاب افسانہ نمبر، شہزاد منظر، اکتوبر ۱۹۷۰ء ص ۱۳۰۔ بحوالہ مختصر افسانہ نگاری کی تاریخ۔ پروین اظہر ص ۱۲۲

۲۔ اردو فکشن، مرتب آل احمد سرور، لیتھو کلر س پرنٹرس، اشاعت ۱۹۷۳ء، ص: ۱۵۴

۳۔ ایضاً ص: ۱۵۶

ہونے والی زبان اور علامتی واستعاراتی طرز بیان ملتا ہے۔ اور عصمت چغتائی کے یہاں موضوع کے لحاظ سے متوسط یا غریب متوسط مشترکہ طبقے کے رہن سہن اور معاشی بدحالی کی عکاسی ملتی ہے۔ اس لیے ان کے بیان کا انداز عامیانہ اور بے تکلف ہے۔ ان کے اس انداز پر تبصرہ کرتے ہوئے فضیل جعفری نے لکھا ہے۔

''ان کے ڈکشن میں جیسا کہ منٹو نے بہت پہلے لکھا تھا، حواس خمسہ کے مختلف ردعمل کو خصوصی اہمیت ہے۔ قطع نظر اس کے کہ ان کے ڈکشن کی بے تکلفی جس کے بھی مداح ہیں دراصل وہ لفظیات ہیں جن سے محبت ہوگئی ہے۔ اور مضافاتی اور خاص طور پر گھریلو عورت کے طعنے تشنے، کوسنے، محاوراتی انداز بیان اور انواع و اقسام کی گالیاں، پھر عورتوں کی زبان میں مختلف طبقوں کی زبان کا اختلاف بھی اجاگر کرتی جاتی ہیں۔'' [۱]

عصمت چغتائی کے مخصوص طرز بیان سے مجموعی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کی پرورش ایسے معاشرے میں ہوئی تھی جہاں رکاوٹیں اور سماجی بندشیں بہت شدید تھیں اس لئے ردعمل کے طور پر ان کے اسلوب میں غیر مبہم اور بے جھجک انداز پیدا ہوگیا۔

پروفیسر وحید اختر نے قرۃ العین حیدر کے فکر وفن کے متعلق اپنی رائے کچھ یوں دی ہے جس سے ان کے مخصوص طرز بیان اور ان کی تکنیکی کثیر الجہتی کے اسباب ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

''قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ حیثیت تشکیک آلودہ ہو کر پورے انسانی ماضی کو حال کے سامنے اس طرح لا کھڑا کرتی ہے کہ سوائے مسلسل مو مستقل وقت کے لا انتہا دھارے کے اور بہت کچھ محو ہو جاتا ہے۔ وقت جس کا آغاز و انجام عدم ہے، فنا اور موت کے ناگزیر مابعد الطبیعاتی سوالات کا واحد جواب بن جاتا ہے۔'' [۲]

۱۔ عصمت کا فن، فضیل جعفری، مشمولہ۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص: ۴۳۳۔

۲۔ قرۃ العین حیدر فکر و فن۔ وحید اختر، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص: ۴۵۲

قرۃ العین حیدر اور عصمت چغتائی کے موضوع مواد اور اسلوب کے نمایاں فرق کو پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے یوں واضح کیا ہے۔

''عصمت چغتائی کا حکائی اسلوب، عورت کی فطری قصہ گوئی کی روایت سے مربوط ہے، جس میں دادی اماں اور نانی اماں کی قصہ گوئی، بات سے بات نکالنے، جزئیات تک کو گرفت میں لینے اور روز مرہ کے تجربات، مشاہدات اور معمولات تک کو آسانی کے ساتھ کہانی کے دھاگے میں پرو دینے کا ہنر روایتی اور صنفی طور پر شامل ہے۔ یوں تو قرۃ العین حیدر بھی اس روایت کا حصہ ہیں لیکن محض مشاہدات و معمولات ان کے یہاں اہم رول ادا نہیں کرتے بلکہ پس منظر میں علمی تجسس اور تاریخی عوامل اور پیش نظر میں ہیئت اسلوب اور تکنیک کے نت نئے تجربات بھی شامل ہو جاتے ہیں اور اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے فکشن میں مواد موضوع کی مناسبت سے موزوں ترین تکنیک اور فنی اسلوب کے استعمال کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔'' [۱]

اردو افسانے کی تنقید و تجزیہ کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ کسی بھی افسانہ نگار کے افسانوی مجموعہ کو پڑھ کر اس کے اسلوب نگارش اور زبان و بیان کے ذریعہ نتائج نکال کر اسے دینا یا معیار متعین کرنا ایک مشکل عمل ہے۔ جب کہ افسانے کی کامیابی میں یہ عنصر بہت ہی مدد و معاون ثابت ہوتا ہے، مجنوں گورکھپوری تو یہاں تک کہتے ہیں کہ افسانے کی کامیابی کا دارومدار اسلوب بیان میں ہی پوشیدہ ہے۔ مجنوں صاحب کا نظریہ مندرجہ ذیل اقتباس سے بخوبی واضح ہو جاتا ہے:۔

''چوتھا عنصر جو افسانے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے وہ اسلوب ہے جس میں زبان، انداز بیان، سوز و گداز سب ہی کچھ آ جاتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ آخیر میں افسانے کی کامیابی کا

۱۔ خواتین افسانہ نگار، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ۔ فکر و تحقیق، سہ ماہی ۲۰۱۳، شمارہ ۳، جلد ۱۶، ص: ۲۵

راز اسلوب ہی میں مضمر ہوتا ہے اس لئے کہ واقعات کی ترتیب ہو یا افراد کی کردار نگاری یا
کسی نقطہ خیال کی اشاعت جب تک اس کے لیے کوئی دلکش پیرایہ اظہار اختیار نہیں کیا
جائے گا کسی پر کوئی اثر نہ ہوگا۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ اردو افسانے میں اسلوب ایک اہم جز بھی ہے اور مسئلہ بھی۔ جس کی طرف پروفیسر عتیق اللہ نے بھی اپنے مضمون ''اردو افسانہ، رفت و پیش رفت'' میں اشارہ کیا ہے ۔ چونکہ یہ جدید دور کے ناقد ہیں اس لیے ان کا وژن مزید وسیع ہے۔ انھوں نے ابتدائی دور سے لے کر اب تک کی افسانہ نگاری کے بدلتے رویے دیکھے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ موضوع یا موضوع کی نوعیت اب افسانہ کا مسئلہ نہیں ہے۔ بلکہ اسلوب کا مسئلہ پیچیدہ ہے کیوں کہ اسلوب میں فنی طریقہ کار کے ساتھ فن کار کا نقطہ نظر اس کی شخصیت اور عصر کی تفہیم بھی متوازی طور پر ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔

ایجاز و اختصار۔

ایجاز و اختصار سے مراد یہ کہ افسانہ نگار کم سے کم لفظوں میں بات کہنے کی کوشش کرے، کیوں کہ افسانہ کسی ایک واقعہ یا تاثر کا بیان ہے۔ اگر بلا ضرورت تفصیلات بیان کر دی جائیں تو قاری کا ذہن منتشر ہو جائے گا اس طرح طوالت افسانے کے لئے مضر ہے۔ اس نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے عبدالقاری سروری لکھتے ہیں:۔

''اسلوب بیان کے اعتبار سے مختصر قصے میں اس کی ضرورت ہے کہ الفاظ اور تفصیلات میں کفایت شعارانہ انداز اختیار کیا جائے۔۔۔ مختصر افسانہ نگار کو یہ بھی کمال حاصل ہونا چاہئے کہ وہ چند لفظوں میں سارا مطلب ادا کر دے۔'' [2]

ا۔ افسانہ اور اس کی غایت، مجنوں گورکھپوری، ص:۵۰

۲۔ دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری، ص:۱۳۲

اسی ضمن میں ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو۔

''مختصر افسانے کا فن بے جا عبارت آرائی کی اجازت نہیں دیتا۔ تفصیلات و جزئیات کو کم سے کم الفاظ کے ذریعہ بیان کرنا ہوتا ہے اس میں توضیح و تشریح کی گنجائش کہاں۔ اس میں تو اشاروں اور کنایوں سے پورے واقعہ کا تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ اس لیے اس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مفہوم ادا کرنے والا طرز اختیار کرنا پڑتا ہے۔'' [۱]

جدید اردو افسانوں میں اس بات کا بہت خیال رکھا گیا کہ بے جا الفاظ کا استعمال نہ ہو زیادہ طوالت نہ ہو۔ جو بھی واقعہ بیان کیا جائے مرکزی خیال سے متعلق ہو۔ لیکن اس اختصار کی وجہ سے افسانے میں تخلیقی فضا پیدا کرنا مشکل ہو گیا۔ اس طرح کے افسانوں کی تنقید میں یہ مسئلہ پیش آتا ہے کہ منظر نگاری اور جزئیات نگاری سے گریز کرنے کی وجہ سے قاری کے ذہن میں واقعہ کا محل وقوع اور Situation کی واضح تصویر نہیں ابھر پاتی ہے۔ چنانچہ جس طرح پہلے کے افسانوں کی جزئیات و تفصیلات سے اکتا کر قاری افسانے کی قرات سے دور بھاگنے لگا تھا اسی طرح جدید (۶۰ کی دہائی) افسانوں میں اختصار کی وجہ سے فضا کی مبہم اور دھندلی تصویر بمشکل ہی سامنے آپاتی تھی۔ اس وجہ سے قاری کہانی کو گرفت میں لینے سے قاصر ہو جاتا ہے اور اسی لیے فن پارے کی تشریح و تعبیر میں پیچیدگیاں پیدا ہونے لگیں۔ افسانے کے اصل مفہوم تک جب تک رسائی نہ ہو اس کی تنقید کیسے ممکن ہو سکتی ہے۔ لہٰذا انہی مسائل کو مدنظر رکھ کر پروفیسر طارق چھتاری لکھتے ہیں:۔

''میرے نزدیک پہلا نقصان یہ ہے کہ زیادہ اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش میں افسانے میں فضا تخلیق نہیں ہو پاتی اور وہ بے روح نظر آنے لگتا ہے۔ دوسرا نقصان افسانہ انشائیہ بن جاتا ہے اور قاری افسانے کی کہانی میں involve نہیں ہو پاتا اور سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ افسانے سے تخلیقی عنصر یکسر غائب ہو جاتا ہے۔ اور

۱۔ بحوالہ مختصر افسانہ نگاری کی تنقید، پروین اظہر، ص:۶۵۔

''افسانہ،افسانہ نہیں افسانے کا خلاصہ معلوم ہونے لگتا ہے......'' [۱]

افسانے کی تنقید میں یہ مسئلہ بڑا پیچیدہ ثابت ہوا کہ عبارت آرائی ،تفصیلات، لفاظی اور جزئیات نگاری کو اگر افسانے میں برقرار رکھا جائے تو وحدت تاثر مجروح ہو جائے اور اگر ان عناصر سے گریز کر کے اختصار سے کام لیا جائے تو افسانے کی تشریح وتعبیر بہتر طریقے سے نہ ہو سکے اور تعین قدر میں کمی وکوتاہی رہ جائے۔ بالآخر اس کے لیے افسانہ نگاروں نے نیا راستہ نکالا۔ پروفیسر طارق چھتاری اس ضمن میں لکھتے ہیں۔

''پھر تقریباً ایک دہائی کے بعد افسانہ نگاروں نے جزئیات نگاری کی اہمیت کو محسوس کیا اور اپنے افسانوں میں اسے اہم مقام دیا۔ فرق صرف اتنا ہوا کہ صرف منظر نگاری اور فضا کو تخلیق کرنے کے لئے جزئیات کو نہیں برتا گیا بلکہ اب افسانہ نگاروں کی ذمہ داری دہری ہوگئی کہ اب مرکزی خیال یا کسی خاص Situation یا کہانی کے کسی کردار کی نفسیات پر روشنی ڈال سکیں اور ساتھ ہی ایک فضا ایک ماحول بھی Create کر سکیں۔ نیز منظر کو بھی ابھارنے میں معاون ہوں۔'' [۲]

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں دیکھا جائے تو کرشن چندر کے افسانے ''زندگی کے موڑ پر'' میں بے جا وضاحت اور طوالت کی وجہ سے اس کے فنی معیار پر ضرب ضرور آتی ہے مگر جزئیات نگاری کی وجہ سے نہیں بلکہ اس عنصر نے کہانی کو تیسرے درجہ کا فن پارہ بننے سے محفوظ کرلیا۔ وہ اس طرح کہ قاری جزئیات کی روشن تصویریں دیکھنے میں اس قدر محو ہو جاتا ہے کہ واقعہ کی طوالت اس پر گراں نہیں گزرتی لیکن قاری کی توجہ مرکزی نکتہ سے ضرور بھٹک جاتی ہے۔ اس افسانے کے تجزیے میں جگدیش چندر ودھان نے جزئیات نگاری کے سلسلہ میں اپنی رائے یوں دی ہے:

۱۔ جدید افسانہ اردو ہندی، طارق چھتاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۲ء، ص: ۹

۲۔ ایضاً،ص ۸۹

''افسانے میں جزئیات نگاری کے ایسے بھرپور جاندار اور دل پذیر نمونے ملتے ہیں کہ کلمہ تحسین بے اختیار منہ سے نکل جاتا ہے، جزئیات نگاری سے منظر روشن اور تابناک ہو جاتا ہے اور اس کے خدوخال چمک اٹھتے ہیں اور کہانی کو جاذب، دلچسپ اور پر اثر بنانے میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں، جزئیات نگاری کے لیے لازم ہے کہ فن کار بصارت ہی نہیں بصیرت بھی رکھتا ہو، مناسب و موزوں جزئیات کے انتخاب اور ان کے حسن ترتیب میں بھی کامل ہو یہ تبھی ممکن ہے اگر وہ دوررس اور باریک بیں نگاہ کا حامل ہو باذوق و باشعور ہو۔ کرشن چندر ان سب اوصاف سے متصف ہیں اور اپنے فن میں مہارت تامہ رکھتے ہیں۔'' [1]

۱۹۶۰ء کے بعد جو افسانے لکھے گئے ان میں بلراج مین را کا مقتل، ماچس، آخری کمپوزیشن، انور سجاد کا کینسر، کونپل، اقبال مجید کا دو بھیگے ہوئے لوگ وغیرہ قابل ذکر ہیں، ان جزئیات کو قطعی اہمیت نہیں دی گئی، اس کے باوجود یہ تمام افسانے نہایت ہی کامیاب اور مقبول ہیں، خلاصہ یہ کہ بعض افسانے ایسے ہوتے ہیں جن کا موضوع ہی جزئیات کا متقاضی ہوتا ہے۔ منظر نگاری اور جزئیات کے بغیر افسانے کی معنوی تہہ تک رسائی ناممکن ہو جاتی ہے، مثلاً منٹو کے افسانے ہتک میں کمرے کا جو منظر پیش کیا گیا ہے اگر وہ بیان حذف کر دیا جائے تو افسانہ بالکل بے جان سا ہو جاتا۔ اس افسانے سے چند سطریں ملاحظہ ہوں:

''کمرہ بہت چھوٹا تھا جس میں بے شمار چیزیں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی تھیں، تین چار سوکھے سڑے چپل پلنگ کے نیچے پڑے تھے جن کے اوپر منہ رکھ کر ایک خارش زدہ کتا سو رہا تھا اور نیند میں کسی غیر مرئی چیز کا منہ چڑا رہا تھا، اس کتے کے بال جگہ جگہ خارش کے باعث اڑے ہوئے تھے، دور سے اگر کوئی اس کتے کو دیکھتا تو سمجھتا کہ پیر پونچھنے والا

۱۔ کرشن چندر شخصیت اور فن، جگدیش چندر ودھاون، ناشر جگدیش چندر ودھاون مکرجی نگر ایسٹ دہلی، ۲۰۰۳ء، ص:۳۵۸

ٹاٹ دوہرا کر کے زمین پر رکھا ہے۔"[۱]

اور بعض افسانوں کا موضوع ہی مبہم ہوتا ہے۔جس میں جزئیات اور مناظر کو واضح انداز میں پیش کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی، خاص طور پر جدید افسانوں میں۔ مثلاً ۱۹۶۰ء کے بعد کی وحشت انگیز فضا، مشینی دور میں انسان کے شناخت ختم ہوجانے کا خوف، بھیڑ میں بھی خود کو تنہا محسوس کرنے کا احساس وغیرہ ایسے مسائل تھے جن کا اثر انسان کے ظاہر سے زیادہ باطن پر پڑا، لہٰذا افسانہ نگاروں نے انسان کے اندر کی صدائے بازگشت کو سننے کی کوشش کی۔ چنانچہ انسان کی داخلی کیفیات جس حد تک فن کاروں پر واضح ہوسکیں اسی کو گرفت میں لے کر افسانے کا تانا بانا تیار کیا اور ظاہر ہے کہ انسان کی تمام تر باطنی کیفیات اور اس کی الجھنوں کو ٹٹول لینا ایک مشکل کام ہے، اسی لیے جدید افسانوں کی فضا بھی انسان کی ذہنی گتھیوں کی طرح الجھی ہوئی صورت میں ملتی ہے۔

لیکن تنقید کا مسئلہ ایسا ہے کہ نقاد کسی بھی افسانے پر گفتگو کرتے وقت اس کے فنی اصولوں کو پیش نظر رکھ کر ہی تنقید و تجزیہ کرتا ہے، خواہ وہ روایتی افسانہ ہو یا جدید افسانہ، دوسری بات یہ کہ جدید افسانے اور ابتدائی دور کے افسانوں کو پرکھنے کے الگ الگ اصول تو نہیں بنائے جاسکتے بلکہ کسی بھی فن پارے کو پرکھنے کے وسائل وہی ہوتے ہیں جو ایک بار اس صنف کی شعریات کے مناسبت سے متعین کر دیے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ابتدائی دور کے افسانے بھی چند کمیوں کی وجہ سے تنقیدی معیار پر پورے نہیں اترتے اور جدید افسانے کو پرکھنے میں بھی مسائل پیش آتے رہے ہیں، مثلاً جدید افسانے سے متعلق انتظار حسین کی رائے ملاحظہ ہو:

> "خیر اب تو اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے اس کے لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، آداب طے ہوئے تھے وہ ملیا میٹ ہوچکے ہیں، نہ پلاٹ، نہ سسپنس، نہ کلائمکس.........."[۲]

۱۔ منٹو کے نمائندہ افسانے، مرتب اطہر پرویز، ص: ۹۳۔

۲۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۶۹۷

مندرجہ بالا مباحث سے افسانے کی تنقید میں بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ مختلف طرح کی تبدیلیوں کے پیش نظر آنے والے مسائل کا بآسانی اندازہ لگایا جاسکتا ہے اس سلسلے میں بھی قمر احسن کا اعتراض ملاحظہ فرمائیں:

''افسانے کے حدود کیا ہیں، شاعری کے بارے میں ہم نے عملی اور نظری معروضی اور غیر معروضی ہر طرح کی امکانی تنقید اور تشریح کو کھنگال ڈالا لیکن افسانے کے بارے میں بھی غور کرنے یا ناقدوں کو غور کرنے پر مجبور کرنے کی ہم نے کوشش نہیں کی، کیا قیود و آزادیاں ہیں اور اچھے اور برے افسانے کی کیا پہچان ہے .... ہم تجربہ برائے تجربہ کے مرض میں مبتلا یہ بھی نہ جان سکے کہ افسانے میں اظہار کے کتنے وسائل ہیں اور مزید کتنے امکانات ہیں، کیا افسانہ محض کسی واقعہ کا صحافتی اظہار ہے، یا افسانہ نقل واقعہ ہے یا گھڑت کا عمل۔''[1]

اس اقتباس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ افسانے کی تنقید میں مسائل پیش آنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ابتدا میں افسانے کے فن پر اس کے اصولوں پر اتنی توجہ نہیں دی گئی جتنی کہ شاعری پر، اور کسی بھی فن کی خامیاں اس وقت تک دور نہیں ہوسکتی ہیں جب تک اسے نقد کی کسوٹی پر نہ پرکھا جائے اور نہ ہی خوبیاں اجاگر ہوسکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شروع میں جو کہانیاں لکھی گئیں ان میں لکھنے کے اسالیب اور ایجاز و اختصار پر اتنی توجہ نہیں دی جاسکی اور بعد میں نئے افسانے کی جو صورت سامنے آئی اس میں فنی اصولوں کی جبری حد بندی اور اختصار پسندی اس قدر حاوی تھی کہ اس کے افہام و تفہیم اور تنقید میں دشواریاں پیش آتی ہیں۔

لیکن بعض افسانے ایسے بھی ہیں جو مندرجہ بالا دونوں طرح کے افسانوں سے مختلف فنی اعتبار سے

۱۔ نیا اردو افسانہ چند مسائل، قمر احسن، مشمولہ، نیا افسانہ نئے دستخط، مرتب نشاط شاہد، معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۸۵، ص:۱۷۸

بہت ہی کامیاب ہیں، مثلاً کفن کے تجزیے میں حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''اسی طرح افسانے کا پہلا ہی جملہ ایک متناقض (Paradixecaly) صورت حال پیدا کرتا ہے اسی جملے کا بقیہ حصہ یعنی''اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دلخراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے'' اس تناقض کو مزید گہرا کرتا ہے۔ اور پھر یہ چھوٹے چھوٹے تین جملے ''جاڑے کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو چکا تھا'' کم سے کم لفظوں کی مدد سے ماحول کی ایک بھرپور تصویر آنکھوں کے سامنے لاتے ہیں، یہ تصویر خارجی منظر نگاری کے علاوہ کرداروں کی داخلی کیفیات جو متضاد بھی ہے اور پیچیدہ بھی، کا معروض بن جاتی ہے۔''[۱]

خلاصہ یہ ہے کہ افسانے کی تنقید میں اختصار پسندی و جزئیات نگاری کا مسئلہ کافی الجھا ہوا ہے، ایک طرف یہ کہا جاتا ہے کہ ایجاز و اختصار ہی اسے حسن کامل عطا کرتا ہے اور دوسری طرف یہ کہا گیا کہ اچھی کہانی لکھنے کے لیے، افسانہ نگاری کے تقاضے کو پورا کرنے کے لیے اور قاری کی نظر میں معتبر بننے کے لیے جزئیات و تفصیلات کی فراہمی ضروری ہے، ایسی فضا قائم کرنا ضروری ہے کہ قاری افسانوی فضا میں شریک ہو کر اخذ و ترک کا عمل شروع کر دے، لہٰذا جدید افسانے میں مندرجہ بالا شرطوں کو برقرار رکھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

وحدت تاثر:

افسانہ کا معیار متعین کرنے کے سلسلے میں ایک اہم عنصر وحدت تاثر کو مانا جاتا ہے، نقادوں کا ماننا ہے کہ اگر اچھا افسانہ ہے تو وہ خواہ کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو اس میں وحدت تاثر باقی رہے گا اور اگر کوئی معمولی افسانہ ہے تو خواہ کتنا ہی مختصر ہو مگر پڑھنے والے پر کوئی اثر قائم نہیں کر سکتا اور افسانے میں وحدت تاثر برقرار رکھنے کے لیے افسانہ لکھتے وقت متعدد باتوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہوتا ہے، مثلاً پلاٹ، کردار نگاری، منظر

۱۔ اردو افسانہ۔ تجزیہ، حامدی کاشمیری، ص: ۳۶

نگاری وغیرہ۔اور سب سے زیادہ اہم انداز اور لہجے کی ہم آہنگی پر توجہ دینا ضروری ہے، وحدت تاثر سے متعلق ذیل میں نقادوں کی آراء کو قلمبند کیا گیا ہے۔جس سے اس عنصر کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا۔مغنی تبسم اس ضمن میں لکھتے ہیں۔

"وحدت تاثر کا مطالبہ ہے کہ ایک افسانہ پڑھنے سے زندگی کے کسی ایک جلوے، ایک پہلو یا ایک معاملے کا اثر دل پر قائم ہو، اس کے لیے تکنیک پر عبور ہو، ہیئت کی تنظیم کا سلیقہ ہو، بلا شبہ ماضی میں افسانہ نگاری کے اس ہنر میں وحدت تاثر کا لحاظ بھی شامل تھا۔" [۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں جو بات کہی گئی ہے اس سے وحدت تاثر کی اہمیت کے ساتھ ساتھ اس کی نوعیت کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔اس کے علاوہ وقار عظیم نے قدرے وضاحت سے اس مسئلے پر گفتگو کی ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو۔

"ہر ادب کے جانچنے کا سب سے پہلا معیار یہی ہے کہ اس نے انسان کے دل پر اس کے جذبات اور دماغ پر کیا اور کیسا اثر کیا؟ یہ اثر کیسا ہے؟ اس کی کیا نوعیت ہے؟ اسے مختلف لوگ کس کس نظر سے دیکھتے ہیں؟ ان باتوں کا تعلق خود مصنف کے نقطۂ نظر سے ہے، مصنف جیسا اثر چاہتا ہے پڑھنے والے کے ذہن پر پیدا کرتا ہے، اخلاقی، سماجی یا سیاسی نقطۂ نظر سے اس اثر کی نوعیت خواہ اسے اچھا سمجھا جائے یا برا لیکن کسی مصنف کی فنی تخلیق کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ وہ جو اثر اپنے پڑھنے والوں کے دل و دماغ پر مرتسم کرنا چاہتا ہے اسے اس میں کس حد تک کامیابی ہوئی۔پڑھنے والا اس کا کس حد تک ہم خیال بن گیا، اگر مصنف کی ادبی تخلیق میں یہ خوبی موجود ہے کہ اس سے پڑھنے والا اسی طرح متاثر ہو، اس پر بالکل وہی جذبات اور کیفیات طاری ہوں جو مصنف پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ ایک کامیاب

۱۔ تنقیدیں، عبدالمغنی ص: ۷۔بحوالہ مختصر افسانہ نگاری کی تنقید، پروین اظہر ص: ۷۸

فنکار کہے جانے کا مستحق ہے، ادب کے ہر شعبے میں یہ اصول عموماً اس کے جانچنے کا بلند ترین معیار ہیں۔" ۱

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ بات بڑی حد تک واضح ہو گئی کہ افسانہ کا معیار متعین کرنے میں وحدت تاثر ایک اہم عنصر ہے، بلکہ افسانہ کے اچھے اور برے ہونے کا انحصار اسی پر ہے کہ قاری افسانہ پڑھ کر کس حد تک متاثر ہوا اور مصنف کے پیش کردہ نقطہ نظر سے قاری کا تاثر کس حد تک مماثلت رکھتا ہے۔

لیکن آزادی کے بعد لکھے جانے والے افسانوں میں وحدت تاثر کو برقرار رکھنا مشکل ثابت ہوا، وحدت تاثر کو قائم رکھنے کی کوشش کی وجہ سے افسانے میں بعض دوسری فنی خامیاں پیدا ہو گئیں، مثلاً آزادی کے بعد کے افسانوں کے متعلق کہا گیا کہ یہ افسانے موضوعیت کا شکار ہیں، اس کی وجہ یہ تھی کہ آزادی کے بعد تقسیم ہند کے المیہ نے افسانہ نگاروں کے ذہنوں کو جھنجھوڑ دیا تھا، ان کے سامنے مسائل کا ایک انبار تھا تمام مسائل کو ایک مختصر سے افسانے میں بیان کر دینا ناممکن تھا، ان مسائل میں سب سے کربناک پہلو ہجرت اور ترک وطن کا تھا، اور ایک طرف سلگتے ہوئے جذبات کی عکاسی کے لیے افسانہ نگار جزئیات وتفصیلات کا خواہاں تھا اور دوسری طرف ادبی معیار قائم رکھنے کے لیے افسانے کے فنی اصولوں کی پابندی بھی لازم تھی۔ انھیں تمام وجوہ کے پیش نظر اس زمانے میں فنی اعتبار مثلاً پلاٹ، کردار، اسلوب بیان، وحدت تاثر کے اعتبار سے کامیاب افسانے تو لکھے گئے مگر سب کے موضوعات تقریباً یکساں تھے، اس سلسلے میں ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ فسادات نے ہمارے ادب پر ایسا گہرا اثر ڈالا تھا کہ عرصے تک تقریباً اس کے علاوہ کسی اور موضوع پر نہیں لکھا گیا۔

بعض افسانے ایسے بھی لکھے گئے جن میں فسادات کے موضوع کو ضرور ابھارا گیا ہے مگر اس کے باوجود ان افسانوں میں تخلیقی کثیر الجہتی پائی جاتی ہے، راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "لاجونتی" کا تجزیہ کرتے

۱۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم ۱۹۷۷ء، ص: ۸۷

ہوئے پروفیسر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں کہ:

"افسانے کے حقیقت پسندانہ واقعات بدیہی طور پر افسانہ نگاری کے حقیقت نگارانہ مسلک کی گواہی دیتے ہیں اور اس بنا پر نقاد بالعموم اسے ایک معین تاریخی موضوع یعنی ملکی فسادات سے منسوب کرتے رہے ہیں اور اسے فسادات پر لکھے گئے بہترین افسانوں میں شامل کرتے رہے ہیں، بہ نظر تعمق دیکھا جائے تو اس نوع کی تنقید فکشن اور تاریخ کے درمیان حد فاصل کو منہدم کر کے افسانے کی تاریخ میں مبدل کرنے کا غیر ادبی کام کرتی رہی ہے اور افسانے میں صریحاً زیادتی کا ارتکاب کرتی رہی ہے، واقعہ یہ ہے کہ اس افسانے کو تقسیم کے تاریخی واقعے کے نتیجے میں فرقہ وارانہ فسادات کے موضوع کے بدل کے طور پر تسلیم کرنے سے اس کی تخلیقی انفرادیت غارت ہو جاتی ہے، جس طرح غالب کے قطعے "اے تازہ وار دان بساط ہوائے دل" (جو عالمگیر انسانی المیے کی مصوری کرتا ہے) کو غدر کے تاریخی واقعے سے منسلک کرنے سے اس کی تخلیقیت کالعدم ہو جاتی ہے، یاد رہے کہ افسانہ ہو یا شعر موضوع کی موجودگی سے نہیں بلکہ اس کی عدمیت سے جنم لیتا ہے، لہٰذا آج تک میں کسی تاریخی موضوع کی تعیین کے عمل کو اس کی تحسین کاری کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔"[1]

اگر مجموعی طور پر ادوار کے لحاظ سے اردو افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ہر دور میں وحدت تاثر کے متعلق مسائل درپیش رہے ہیں، کیوں کہ ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں رومانیت اور تخیل پرستی کا رجحان موجود تھا، ان کے افسانوں کی فضا اتنی دلکش ہوتی تھی کہ قاری اس میں کھو جاتا تھا اور مصنف کے نقطۂ نظر کو گرفت میں لینا مشکل ہوتا تھا لہٰذا بعض افسانہ نگاروں نے جب تخیل پرستی سے گریز کر کے حقیقی تجربات کو پیش کرنے کی کوشش کی تو ان کا انداز ضرورت سے زیادہ علمی ہو گیا، اس دور کے

۱۔ اردو افسانہ تجزیہ۔ حامدی کاشمیری۔ ص: ۸۰

افسانوں کا جائزہ لیتے ہوتے وقار عظیم لکھتے ہیں۔

''مبتدی افسانہ نگاروں کو چھوڑ کر اگر ہم اپنے بہترین افسانہ نگاروں، مجنوں، قیسی اور ممتاز مفتی کے بعض افسانوں کو غور سے پڑھیں تو ہمیں یہ کمی شدت کے ساتھ محسوس ہوگی کہ وہ اس فلسفہ کو جس کا پیش کرنا ضروری سمجھتے ہیں یا جس کے نظریے اور اصول بیان کرکے ہمارے سامنے لانا چاہتے ہیں اسے پیش کرتے وقت ان کا انداز جمالیاتی ہونے کے بجائے ٹھوس اور علمی ہو جاتا ہے یہ چیز اثر کے وحدت کو بری طرح مجروح کرتی ہے۔''[1]

اس کے بعد ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو بڑی حد تک اطمینان بخش نتیجہ سامنے آتا ہے، کیوں کہ اس تحریک نے افسانہ نگاروں کو بہت سے موضوعات عطا کیے اور ان کے سامنے افسانے کے فنی اصول بھی واضح اور نمایاں تھے، اس زمانے کے سرگرم موضوعات، مزدوروں کا استحصال، زمینداروں کا جبر، متوسط طبقے کی معاشی بدحالی، لڑکیوں کی شادی کے مسائل، معاشرے کی طرف سے پیدا کردہ رکاوٹیں وغیرہ۔ اس لیے چند اشارات وعلامات سے قاری فوراً مصنف کے نقطۂ نظر اور منشا تک پہنچ جاتا تھا، یہی وجہ تھی قاری کو اپنا تاثر بیان کرنے میں اور نقاد کو افسانے کا معیار متعین کرنے میں زیادہ دشواری نہیں آتی تھی، اس دور کی افسانہ نگاری کے متعلق پروفیسر طارق چھتاری لکھتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک کے منشور اور بنیادی مقاصد کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد ہے یہ دور اردو افسانے کا دور عروج بھی کہلاتا ہے، اس زمانے میں بہترین افسانے لکھے گئے، منٹو، بیدی، عصمت، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی اور خواجہ احمد عباس وغیرہ اسی دور کی دین ہیں، انہوں نے اپنے مخصوص انداز اور اپنے ذوق سلیم سے اردو افسانے کو بام عروج پر پہنچا دیا، اس زمانے میں موضوع اور فن دونوں کو یکساں اہمیت دی جاتی تھیں۔''[2]

۱۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، ص:۸۱

۲۔ جدید افسانہ اردو ہندی، طارق چھتاری، ص:۲۵

اس کے بعد کے افسانوں کی تنقید میں تو بڑی پیچیدگی اور مسائل سامنے آئے اور یہ جدید افسانوں کا دور تھا۔ ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۰ء تک کے درمیان لکھے جانے والے افسانوں میں تمام فنی اصولوں کی نفی کی گئی تھی۔ اس لیے ان میں وحدت تاثر تو کیا کسی بھی عنصر کو باقاعدہ طور پر پالینا نہایت ہی مشکل تھا، کردار غائب، وہ، یہ اور اسی طرح ضمائر کا استعمال، مکالمے اتنے مختصر کہ مفہوم کی ترسیل نہ ہو سکے اور جزئیات نگاری سے گریز اتنا کہ منظر کی مبہم تصویر ہی ابھر سکے۔ لیکن اس کے بعد ۱۹۶۰ء سے لے کر موجودہ دور تک جو افسانے سامنے آئے ان میں کہانی پن، کردار جسمانی ہیولے کے ساتھ نظر آنے لگے لیکن حالات اور وقت کے پیش نظر کہانی کا پلاٹ مختلف مناظر اور متعدد چھوٹے چھوٹے واقعات کو یکجا کر کے اور انہیں منطقی پیرایہ میں ڈھال کر تیار کیا گیا۔ اسی لیے وحدت خیال کا عنصر اس میں مکمل طور پر تو نہیں مگر واضح اور صاف ہوتا ہے اور قاری کے ذہن پر ایک نقش چھوڑ جاتا ہے۔ ۱۹۸۰ء سے لے کر حال تک کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''نئی کہانی کے بارے میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ زندگی اور اس کے مظاہر و ممکنات کو اجزا میں تقسیم کر کے دیکھنے دکھانے کے بجائے فرد اور سماج، زمین اور زمان، جسم اور جان کو ایک غیر منقسم اکائی کے طور پر تسلیم کرتی ہے، بیانیہ طول کلامی سے احتراز کرتے ہوئے صراط مستقیم پر چلنے کے بجائے دائروں کی شکل میں آگے بڑھتا ہے۔''
>
> زمینی حقائق، ادبار کلفتوں اور پیچیدہ انسانی مسائل و مشکلات کی گرہ کشائی یا فہرست سازی کرنے کے بجائے ان کو تمام فنی لوازم کے ساتھ اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ کہانی اپنی صنفی (Generic) قدر و قیمت سے محروم ہوئے بغیر خوشبو بن کر فضا میں موجود رہے، یہ کہانیاں اکثر وجودی سطح پر ہم سے ہم کلام ہوتی ہیں، اپنے قاری کو سبز باغ دکھانے، بشارت دینے یا تھپکیاں دے کر سلانے کے بجائے اکثر ایک ذہنی اضطراب اور روحانی خلش میں مبتلا کر کے اپنی ذمہ داریوں سے سبکدوش ہو جاتی ہیں۔''[1]

---

[1] اردو میں مختصر افسانے کی روایت، قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی، مشمولہ فکر و تحقیق سہ ماہی ۲۰۱۳ء، شمارہ ۴، ص: ۹۱

نقطۂ نظر۔

افسانہ کی تنقید میں مصنف کا نقطۂ نظر بڑی اہمیت کا حامل ہے، اس طرح کہ مصنف نے اپنی تخلیق میں جو نقطہ بیان کرنا چاہا ہے، قاری اس کا ہم خیال ہے یا نہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ افسانہ نگار ایسا اسلوب اختیار کرے اور ایسا انداز اپنائے کہ معنی کی ترسیل ہو سکے، ایک ہی زمانے میں لکھنے والے متعدد افسانہ نگاروں کا موضوع تو یکساں ہو سکتا ہے مگر ہر ایک کا نقطۂ نظر ضرور مختلف ہوگا، ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں کرشن چند، بیدی، عصمت، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ وغیرہ نے مزدوروں، مظلوموں اور محنت کشوں کے مسائل کو اور متوسط طبقے میں عورتوں کے مسائل اور شادی بیاہ کے مسئلے کو موضوع بنایا ہے، مگر ان میں سے ہر ایک کا نقطۂ نظر مختلف تھا، یہاں تک کہ ایک ہی افسانہ نگار کے افسانوں میں ہر افسانہ کا نقطۂ نظر الگ الگ ہوتا ہے، مثلاً ہتک، ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون، تینوں ہی منٹو کے شاہکار افسانے ہیں لیکن ہتک کا مرکزی خیال ایک طوائف کی نازک نفسیاتی کیفیات کی عکاسی ہے کہ متعدد لوگوں سے تعلقات قائم کرنے کے باوجود اس کی زندگی میں ایک ایسا لمحہ آتا ہے جس میں وہ اپنی شخصیت اور وجود کے اثبات کی کوشش کرتی ہے۔ اور ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مرکزی خیال تقسیم کی کربناکی کو پاگل شخص کے تاثرات کے ذریعہ پیش کرتا ہے، "نیا قانون" کا مرکزی خیال ان سب سے مختلف ہے، اس میں آزادی کی جدوجہد اور اس کے بعد آنے والے نئے قانونی نظام کے امیدواروں کی مایوسی کو بیان کیا گیا ہے، اسی طرح قرۃ العین حیدر اپنے افسانے میں ایک نیا اور منفرد نقطۂ نظر پیش کرتی ہیں، مرکزی خیال کا یہ تنوع ان کے افسانوی مجموعہ "روشنی کی رفتار" کے افسانوں میں دیکھا جا سکتا ہے چنانچہ جس طرح زندگی ہر قدم پر ایک تلخ تجربہ سے آشنا کرتی ہے اسی طرح مصنف کا نقطۂ نظر بھی ہر افسانہ میں مختلف ہو جاتا ہے۔

ابتدائی دور کے تنقید نگاروں نے بھی اپنی تنقید میں نقطۂ نظر کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے، ذیل میں ان کی آرا ملاحظہ ہوں۔ اس ضمن میں پریم چند لکھتے ہیں:

''ایک تاثر یا خیال کی کارفرمائی اس طرح کی گئی ہو کہ پورا مختصر افسانہ ایک اکائی بن جائے۔''[1]

اس کے علاوہ وقار عظیم نے لکھا ہے کہ:-

''کہانی ایک خاص خیال، احساس، جذبے یا تصور کو ایک خاص فنی انداز میں دوسروں تک پہنچانے کا نام ہے، یہ کام افسانہ نگار مختصر طریقے سے انجام دیتا ہے، ان مختلف طریقوں میں سے ایک یہ ہے کہ مصنف اپنے اس خیال، احساس، جذبے، تصور یا نقطۂ نظر کو کہانی کو ایک خاص کردار یا ایک سے زیادہ کرداروں کی زبان سے ادا کرواتا ہے، یا بعض صورتوں میں اس مخصوص تصور اور نقطۂ نظر کو کرداروں کی عمل کی شکل دیتا ہے۔''[2]

نقطۂ نظر کی پیش کش ایسی ہو کہ قاری پر واضح بھی ہو جائے اور ساتھ ساتھ افسانہ کے متن سے دوسرے معنی کے امکانات کی بھی گنجائش باقی ہو، جس افسانے میں مصنف اپنا نقطۂ نظر بالکل واضح کر دیتا ہے اس کی فنی حیثیت معدوم ہو جاتی ہے، ایک خاص وقت میں اس کی اہمیت ہوتی ہے، اس کے بعد اس افسانہ کا تاثر ختم ہو جاتا ہے۔

ترقی پسندی کے زیر اثر، جو افسانے لکھے گئے وہ ٹھوس سماجی مسائل پر مبنی تھے، معاشرتی انقلاب کی خواہش ان میں جاگزیں تھی، خالص سماجی و سیاسی مسائل کا اظہار ہونے لگا تھا اور افسانہ نگاروں کے اپنے نظریے اور مخصوص موضوع کے اظہار کے لیے افسانہ کو وسیلہ بنا لیا تھا، مثلاً پریم چند نے دیہات میں رہنے والے مفلوک الحال کسانوں کے حالات کو اس طرح پیش کیا کہ افسانہ میں تخلیقی عنصر کم اور مقصدیت زیادہ نظر آنے لگی، پروفیسر حامدی کاشمیری نے اس دور کے افسانوں میں نقطۂ نظر کی بے جا وضاحت پر اعتراض اس طرح ظاہر کیا ہے:

۱۔ زمانہ، کانپور، مدیر: پریم چند، ص: ۲۱۔ بحوالہ، اردو مختصر افسانہ نگاری کی تنقید، پروین اظہر، ص: ۸۷

۲۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، ص: ۱۱۱

''اس دور میں افسانے کے ساتھ کچھ اور بھی زیادتیاں روا رکھی گئیں، مثلاً منشائے مصنف یا نظریہ مصنف کو افسانوی تکنیک کا ایک اہم جز قرار دے کر نہ صرف افسانے میں مصنف کی مداخلت کے لیے راستہ ہموار کیا گیا بلکہ مصنف کو کردار و واقعہ پر نقد و تبصرہ کرنے کی کھلی چھوٹ بھی دی گئی، وہ موقع بے موقع اپنے نظریاتی یا اخلاقی موقف کے اظہار و تبلیغ سے بھی پیچھے نہیں رہا۔''[۱]

آزادی کے بعد فسادات کے موضوع پر جو افسانے لکھے گئے ان میں ہنگامہ خیزی صاف ظاہر ہے، منٹو، کرشن چندر، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، اشفاق احمد، قرۃ العین حیدر اور دوسرے تمام افسانہ نگاروں نے ہجرت اور غریب الوطنی کے المیہ کو اپنے اپنے نظریہ سے بیان کیا، جس میں ان کے مزاج اور تخیل کا پورا عکس موجود ہے، لیکن ان افسانوں کو مصنف کی بے جا داخلت اور شخصیت کے اظہار کا نمونہ قرار نہیں دیا جا سکتا، اس طرح آزادی کے بعد لکھے جانے والے افسانے نقطۂ نظر کی بے جا وضاحت کی خامی سے محفوظ نظر آتے ہیں۔

ویسے تو کوئی بھی افسانوی تخلیق مصنف کی شخصیت، تاثرات و خیالات اور نظریات کا پرتو ہوتی ہے لیکن اچھے فن کار کا کمال یہ ہوتا ہے کہ اپنی تخلیق کو محض اپنی ذاتی پسند و ناپسند کا نمونہ نہ بننے دے، بلکہ فنی وسیلوں کی کارفرمائی سے اسے فطری اظہار سے قریب کر دے اور حیات و کائنات کے مسائل سے وابستہ کر دے، اس طرح کے تخلیقی نمونے قرۃ العین حیدر کے یہاں بخوبی ملتے ہیں، مثلاً وہ خود اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں اور انہوں نے اپنے افسانوں میں اعلیٰ طبقے کی کھوکھلی زندگی، ٹوٹتی ہوئی تہذیبی قدروں کی عکاسی نہایت فنکارانہ انداز میں اس طرح کی ہے کہ کہیں ان کا ذاتی نقطۂ نظر اتنا حاوی نہیں ہوتا کہ افسانہ خالص بصری اور سطحی معلوم ہونے لگے، بلکہ اپنے نظریے کو استعاراتی و علامتی پیرایہ میں بڑی خوبی کے ساتھ بیان کر دیتی ہیں جس میں

۱۔ اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، ۲۰۰۶ء، ص ۱۳

تخلیقی جوہر ہمیشہ برقرار رہتا ہے۔

ایک اہم بات یہ کہ کسی بھی ہنگامی واقعہ کو موضوع بنانا اور جذباتی ہو کر شدت پسندی سے کام لینا بھی افسانے کے لیے مضر ہوتا ہے، ہنگامہ ختم ہوتے ہی افسانے کا تاثر بھی زائل ہو جاتا ہے، اور یہی مسئلہ آزادی کے بعد فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں کے ساتھ بھی پیش آیا، اس موضوع پر متعدد افسانہ نگاروں نے قلم اٹھایا مگر چند افسانہ نگاروں کے افسانے ہی آج ذہن میں موجود ہیں، اس ضمن میں اشفاق احمد کا افسانہ ''گڈریا'' منٹو کا ''کھول دو'' بیدی کا ''لاجونتی'' عصمت چغتائی کا ''جڑیں'' اور قدرت اللہ شہاب کا ''یاخدا'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

جدید دور میں روایتی وتکنیکی اصولوں کی گرفت سے آزاد ہو کر افسانے لکھے گئے جو اپنی تخلیقی حیثیت کے دعویدار ہیں، اسی لیے جدید افسانہ کا قاری بھی مصنف کے نقطہ نظر کو اہمیت نہیں دیتا بلکہ اس کے نزدیک متن مرکزی حیثیت رکھتا ہے معنی کا سرچشمہ مصنف کا نظریہ نہیں بلکہ وہ ثقافتی ولسانی نظام ہے جو صدیوں سے روایت میں چلا آرہا ہے اور اسی خزانے کو کھنگال کر وہ افسانہ کا تانا بانا تیار کرتا ہے، چنانچہ افسانے کی تنقید میں نقطہ نظر سے متعلق مسئلہ اب یہ ہے کہ افسانہ کا متن معنی کا مرکز ہے، یا مصنف کا مرکزی خیال؟ اس سلسلے میں پروفیسر حامدی کاشمیری کی رائے کچھ یوں ہے:

> ''نیا افسانہ فن کے ایک نادر، دلچسپ اور وقیع نمونے کے طور پر اپنی منفرد حیثیت منوا چکا ہے، یہ اپنے مخصوص فنی آداب ومتقضیات کی تکمیل کرتے ہوئے ایک ایسے تخیلی تجربہ میں جلوہ گر ہوتا ہے جو اپنی فسوں خیزی، خیال انگیزی اور حیرت ناکی سے قاری کی توجہ کو انگیز کرتا ہے، یہ کردار واقعہ کے عمل اور ردعمل کو قصہ کی صورت میں یوں پیش کرتا ہے کہ قاری پیدا شدہ ڈرامائیت میں جذب ہوتا ہے اور جمالیاتی تشفی کے ساتھ ساتھ فکر و خیال کی تشدید (Hightening) سے بھی گزرتا ہے، یہ وہ فنی تفاعل ہے جس سے اعلیٰ فن کے

شناخت کی تکمیل ہوتی ہے اور افسانے یا ناول کی اس فنی تشکیل سے منشائے مصنف یا اس کی (مصنف) کی موجودگی کے لیے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔" [1]

ان تمام ردو انکار کے باوجود بھی ہم عصر افسانوں کا تجزیہ کرتے وقت کسی بھی طرح مصنف کے نقطۂ نظر سے گریز نہیں کیا جا سکتا ہے نہ اس کے خیال سے پوری طرح اختلاف کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ افسانے کا ہر جزو مصنف کے تجربات وخیالات کا اسیر ہوتا ہے، اور اگر افسانہ کو افسانہ نگار کے طبعی رجحانات سے علیحدہ کر کے تجزیہ کیا جائے تو ایک صورت یہ نکلتی ہے کہ افسانہ کا تجزیہ اس کے روایتی پس منظر میں کیا جا سکتا ہے، فن پارے کی صنفی روایت سے معنی متعین کرنے اور تجزیہ وتعبیر کرنے کا جواز اسلوبیاتی تنقید سے عبارت ہے، اس کے علاوہ ایک اور طریقہ بھی موجود ہے جو مصنف کے نقطۂ نظر سے اتفاق نہ کرنے کی صورت میں استعمال کیا جا سکتا ہے، اور وہ ہے افسانے کا تجزیہ قاری اساس تنقید کے نقطۂ نظر سے۔ اس طریقہ تنقید میں قاری کو یہ اختیار ہے کہ وہ من مانے طریقہ سے افسانہ کا تجزیہ وتنقید کرے۔ ساختیاتی تنقید کے بنائے ہوئے اس اصول کے متعلق الطاف انجم نے لکھا ہے کہ:

"......ساختیات کوئی باقاعدہ نظریہ نہیں بلکہ یہ مطالعہ کا ایک طریقہ کار ہے، اس نے پہلی بار ادب میں فرد کی مرکزیت کو للکارا اور اس طرح انفرادیت کی مسند پر سماجی اور ثقافتی روایات و رسومات کو براجمان کیا گیا، یہ دراصل لسانی مطالعے کے ذریعے ادب کی شعریات کو مرکز بحث بنا کر ان اقدار وعناصر کی نشان دہی اور ان کی تحسین کا کام کرتی ہے، جن کے وسیلے سے لسانی بنت پر مبنی کوئی شے تخلیقی فن پارے میں منقلب ہوتی ہے، اگرچہ اس کے تعلقاتی مباحث میں تنوع اور رنگارنگی ہے تاہم بنیادی مفہوم یہی ہے۔" [2]

۱۔ اردو افسانہ، تجزیہ، حامدی کاشمیری، ص: ۱۳۰۔

۲۔ نیا اردو افسانہ، الطاف انجم، مشمولہ فکر و تحقیق سہ ماہی ۲۰۱۳، شمارہ ۴، ص: ۵۶۵

اردو افسانے کی تنقید میں افسانے کے آغاز کے متعلق متعدد رائیں دی گئی ہیں، کیوں کہ آغاز افسانہ کے فنی لوازمات میں سے ایسا عنصر ہے جس سے افسانے کی پوری فضا متاثر ہوتی ہے، لہٰذا مصنف کے لیے ضروری ہے کہ ابتدائی سطروں میں ایسا تجسس اور معنی خیزی پیدا کردے کہ قاری پورا افسانہ پڑھنے پر مجبور ہوجائے یعنی یہ کہ جو بھی منظر یا مکالمہ یا پھر کسی کردار کا تعارف جو ابتدا میں پیش کیا گیا ہو اس کا تعلق مرکزی خیال سے ہو، جو افسانے میں آنے والے کسی طویل منظر کا اشاریہ ہو، لیکن افسانے کے ابتدائی دور میں زیادہ تر تمہیدی افسانے ملتے ہیں جن میں سے بعض کا مرکزی خیال سے کوئی تعلق نہیں ہوتا تھا، یا اگر ہوتا بھی تھا تو تمہید اتنی طویل ہوجاتی تھی کہ اس کی معنویت کا اندازہ لگانا مشکل ہوجاتا تھا، لیکن گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ جس طرح افسانے کے کرداروں اور پلاٹ وغیرہ میں تبدیلی آئی اسی طرح آغاز میں بھی تبدیلیاں آئیں، ان تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہوئے وقار عظیم نے لکھا ہے:

> ''اردو میں اب تک عموماً ابتدا کے لیے تمہید یہ طریقہ رائج تھا، رفتہ رفتہ بیانیہ ابتدائیں شروع ہوئیں، پہلے افسانہ نگار افسانہ کا بیان کرنے یا اس کے افراد کو ہمارے سامنے پیش کرنے سے پہلے کچھ تمہید بیان کرتے تھے، یہ تمہید اکثر و بیشتر منظر کشی ہوتی تھی، اس کے بعد یہ طریقہ جاری ہوا کہ ابتدا اصل قصے کے بیان سے ہونے لگی کبھی یکبارگی افراد افسانہ میں سے کوئی نہ کوئی ہمارے سامنے لایا گیا اور منظر کشی کا طویل طریقہ ناپسندیدہ سمجھا جانے لگا، پھر ابتدا مکالموں سے ہونے لگی، یا بعض بعض موقعوں پر وہ کسی فلسفیانہ یا نفسیاتی بحث سے شروع کیے جانے لگے لیکن اس نفسیاتی بحث کو تمہید یہ پیرایہ بیان سمجھنا چاہیے، اب سوال یہ ہے کہ ان طریقوں میں سب سے بہتر کون سا طریقہ ہے اس سوال کا جواب کس قدر دشوار ہے......''[۱]

۱۔ فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، ص: ۱۳۰

مندرجہ بالا اقتباس سے ثابت ہوتا ہے کہ آغاز سے متعلق کوئی تنقیدی رائے دینا یا آغاز کو بنیاد بنا کر افسانہ کا معیار متعین کرنا ایک پیچیدہ مسئلہ ہے، لیکن ترقی پسند تحریک سے لے کر آزادی تک کے عرصہ میں جو افسانے سامنے آئے ان میں کرشن چندر، بیدی عصمت، منٹو، پریم چند وغیرہ کے افسانوں کے آغاز اتنے موثر ہیں کہ ان کی فنی حیثیت مسلم ہوگئی ہے، مثلاً ''کفن'' کے تجزیہ میں پروفیسر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''افسانے کے ابتدائی جملے اپنی بے ساختگی، فوری پن اور ڈرامائی ثروت کی بنا پر قاری کی توجہ کو اپنی طرف کھینچتے ہیں اور یہیں سے افسانے کی تخلیقی شناخت کے عمل کا آغاز ہوتا ہے۔''[1]

جدید افسانوں میں تو آغاز کا طریقہ بالکل مختلف ہے، کسی علامتی جملے یا مبہم سی فضا یا کوئی اشارہ یا کہانی کا آخری جملہ یا وسط کی کوئی کڑی یا کسی کردار کی باطنی نفسیات یا کوئی استعاراتی جملہ جس کی تکرار پورے افسانہ میں ہوتی ہے یا کسی اساطیری یا دیومالائی عنصر کا اظہار کر کے جدید دور میں اس کی معنویت کو ابھارنے کی کوشش ہوتی ہے، یا کسی داستانی حکایت کے منظر سے یا کسی تمثیلی واقعہ سے، مثلاً انجم عثمانی کے افسانہ ''ایک ہاتھ کا آدمی'' کی ابتدا ایک بستی کے منظر سے ہوتی ہے جس کے باشندے اپنا وہ کام جو دائیں ہاتھ سے انجام دیتے تھے بائیں ہاتھ سے انجام دے رہے ہیں، چنانچہ سلیم شہزاد اس افسانہ کے تجزیہ میں اس کے آغاز کا سرا قرآن میں مذکورہ اصحاب میمنہ یعنی دائیں ہاتھ والوں اور بائیں ہاتھ والوں، اصحاب مشئمہ سے وابستہ کرتے ہیں جس طرح اصحاب پر عذاب نازل کیا گیا تھا اسی طرح اس افسانہ کے آخر میں بائیں ہاتھ والے لوگوں کا انجام بھی ہوا۔

افسانہ کی تمہید سے متعلق دیے گئے تنقیدی نظریات سے اندازہ ہوتا ہے کہ تمہید کا کوئی مخصوص یا مقررہ طریقہ نہیں بلکہ Situation کے مطابق بنائے گئے آغاز کسی حد تک بہتر قرار دیے جا سکتے ہیں۔

---

[1] اردو افسانہ تجزیہ۔ حامدی کاشمیری، ص: ۳۶

اسی طرح افسانہ کے اختتام کا مرحلہ بھی بڑا نازک ہوتا ہے مصنف کو اس بات کا خاص خیال رکھنا ہوتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ کوئی لفظ یا ایسا جملہ آ جائے جس سے اس کے نقطہ نظر کی وضاحت ہو جائے۔ ابتدائی دور کے افسانوں میں انجام عموماً حزنیہ یا طربیہ ہوتے تھے۔ نیکی کی فتح اور بدی کی شکست دکھا کر چونکانے والے ہوتے تھے۔ لیکن جدید کہانی کے انجام مختلف ہوتے ہیں کہانی ختم ہوتی ہے تو یوں لگتا ہے کہ ختم نہیں ہوتی اور نہ ہو سکتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوا کہ زندگی کی پیچیدگی کی عکاسی نہایت ہی تلخ بیانی کے ساتھ کی جاتی ہے جو کبھی ختم ہونے والی نہیں ہے۔ نیا افسانہ نگار اپنے ذاتی مشاہدے اور تجربے کو اپنی داخلیت میں سمو کر دور رس لفظی پیکروں اور استعاروں میں اور طنزیہ لہجے میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ زندگی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ جدید کہانیوں کے اختتام کے سلسلے میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ''اب افسانے کے آغاز و انجام کا ایک نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی لیکن اب یہ احساس آ چلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے۔ کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی زندگی ایک نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے کہانی کا اختتام حد آخر نہیں ہے۔ داستان ہر مقام پر شروع اور ہر مقام پر ختم کی جا سکتی ہے۔ اور ایسا ہر افسانہ پیچیدہ زندگی کا محض ایک ٹکڑا ہے۔ اس لیے آج کے افسانوں اور ناولوں کا اختتام ایک نئے آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جیسا کہ آنندی کا اختتام''[۱]

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس طرح روایتی افسانوں میں افسانے کے اختتام سے یہ مراد لیا جاتا تھا کہ اس میں جس مسئلے کو ابھارا گیا ہے آخر تک پہنچتے پہنچتے حزنیہ یا طربیہ صورت میں اس کا انجام سامنے آ جائے گا اور قاری کو تسکین حاصل ہو گی۔ ان افسانوں کا تجزیہ کرنا اور اس پر تنقیدی رائے دینا آسان ہوتا تھا، لیکن جدید افسانوں کی تنقید میں یہ مسئلہ پیش آتا ہے کہ جب افسانے میں اٹھائے گئے مسئلہ کے متعلق کوئی حل سامنے

۱۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص:۵۲

نہیں آیا بلکہ قاری خود انہی مسائل میں الجھ گیا اور اسے اپنی زندگی کے ذاتی مسائل میں اور اس واقعہ میں ہم آہنگی محسوس ہونے لگی تو کس طرح وہ افسانے کے انجام کے متعلق رائے دینے میں کامیاب ہوسکتا ہے جب کہ اسے اپنی زندگی کے مسائل کے انجام کے متعلق کوئی معلومات نہیں۔ اسی لیے آزادی کے بعد لکھے جانے والے افسانوں کے تجزیے میں ایک ہی افسانے کے متعلق مختلف نقادوں کی مختلف رائیں ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ یہ کہ گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ اس میں معنی کے نئے نئے امکانات کی گنجائش پیدا ہوتی جا رہی ہیں۔

باب دوم

افسانے کی عملی تنقید سے متعلق نمائندہ تحریروں کا جائزہ

باب اوّل میں افسانے کی تنقید سے متعلق مجنوں گورکھپوری، عبدالقادر سروری، پریم چند، وقار عظیم، احتشام حسین وغیرہ کی تحریریں زیر بحث آچکی ہیں۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے افسانے کو پرکھنے کے معیار و میزان متعین کیے۔ انھیں لوگوں نے افسانہ میں موضوع اور اسلوب کی اہمیت، کردارنگاری کا طریقہ، زبان کو برتنے کا سلیقہ، زمان ومکان کا تعین اور وحدت تاثر کو برقرار رکھنے کی تدبیروں کو واضح انداز میں بیان کیا ہے۔ بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی بھی ہوئی کہ یہی تحریریں عملی تنقید کی بنیاد ہیں جبکہ ان کا تعلق افسانے کی نظریاتی اساس سے تھا۔ تاہم وقار عظیم کی بعض تحریریں اس سلسلے میں کارآمد کہی جاسکتی ہیں کیوں کہ انھوں نے افسانے کے جن فنی لوازمات کا بیان کیا ہے کم وبیش ان کی روشنی میں افسانہ کا تجزیہ کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں منٹو کے افسانوں کے آغاز وانجام سے متعلق ان کی تجزیاتی بحث قابل ذکر ہے۔ اس نوع کی تحریروں سے عملی تنقید کی وضاحت تو نہیں ہوتی لیکن ایک نامکمل خاکہ ضرور ابھرتا ہے۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ فکشن / افسانے کے ابتدائی دور میں عملی تنقید سے متعلق باقاعدہ کوئی تحریر موجود نہیں تھی تو بے جا نہ ہوگا۔

اردو میں عملی تنقید کے اولین نمونے تذکروں میں اور حالی وشبلی اور امداد امام اثر کے یہاں موجود تھے جو بعد کے ناقدین کے لیے مشعل راہ ثابت ہوئے، یہ بات شاعری کی تنقید کی حد تک تو درست ہے لیکن فکشن کے سلسلے میں گمراہ کن ثابت ہوسکتی ہے کیوں کہ فکشن کی شعریات غزل اور نظم کی شعریات سے مختلف ہے۔ شاعری میں جن عناصر کے تجزیے کو عملی تنقید کا بنیادی حوالہ سمجھا جاتا ہے وہ فکشن کے جزوی وسائل کہے جاتے ہیں۔ اس لیے یہ فرض کرنا کہ شاعری کے تنقیدی ضوابط سے فکشن کی تنقید کو مستحکم کیا گیا ایک غلط مفروضہ ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ فکشن پر توجہ نہ ہونے کی وجہ سے اس کے تنقیدی اصول وضوابط متعین نہ ہوسکے اور نہ ہی فکشن کی عملی

تنقید پر کوئی گفتگو سامنے آسکی۔اسی لیے اس باب میں فکشن کی عملی تنقید پر گفتگو کرتے ہوئے ابتدائیہ کے طور پر انہیں تحریروں کو زیر بحث لایا جائے گا جن میں شاعری اور فکشن کی تفریق کے بغیر عمومی طور پر عملی تنقید سے متعلق خیالات بیان کیے گئے ہیں۔لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ شاعری کو پرکھنے کے وسائل سے فکشن کو پرکھنے کا کوئی جواز فراہم ہو جاتا ہے۔

عملی تنقید کے نمونے اگر چہ مشرقی تنقید میں موجود ہیں لیکن جدید دور کے ناقدین نے آئی۔اے رچرڈس کے طریقہ سے استفادہ کرکے اردو میں عملی تنقید کو متعارف کرایا۔عملی تنقید پر بات کرنے والے اولین ناقدوں میں کلیم الدین احمد، احتشام حسین، اختر اورینوی، عبدالمغنی اور سید عقیل رضوی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔عملی تنقید سے متعلق ان ناقدین کی تحریروں کا جائزہ لے کر عملی تنقید کی وضاحت کے ساتھ یہ بھی دیکھنا مقصود ہے کہ انھوں نے اس طرز تنقید کے کیا اصول و ضوابط بیان کیے ہیں۔سید عقیل رضوی نے عملی تنقید پر مختصر مگر جامع بات کہی ہے۔ان کا خیال ہے کہ وہ فن پارے کا مطالعہ اس طرح کرتی ہے کہ اس کے تمام تر پہلوؤں کی وضاحت ہو سکے۔

حقیقت بھی یہی ہے کہ عملی تنقید کا مطمح نظر صرف اور صرف متن ہے وہ فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے مصنف کے سماجی حالات یا واقعہ کے تاریخی پس منظر سے کوئی سروکار نہیں رکھتی ہے۔دوسرے لفظوں میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ عملی تنقید فن پارے کی ہیئت اور فن کے دائرہ کار کو پیش نظر رکھ کر تجزیہ و تحلیل کا حق ادا کرتی ہے۔وہ تاریخ و فلسفہ اور غیر ضروری مباحث سے حتی الامکان گریز کرتی ہے۔اس پس منظر میں اگر افسانے کی عملی تنقید کی جائے تو اس میں پلاٹ کی تنظیم، کرداروں کے رویے، زبان، اسلوب، راوی کی نوعیت اور تکنیک وغیرہ زیر بحث آئیں گے۔پروفیسر ابوذر عثمانی کا خیال ہے کہ عملی تنقید میں متن کے علاوہ ایسے خارجی عناصر پر بحث کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی ہے جن سے فن پارے کی تفہیم میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔پروفیسر عثمانی کا یہ نظریہ آئی۔اے رچرڈس کے وضع کردہ طریقہ کار سے ہم آہنگ معلوم ہوتا ہے۔اس نے خارجی عناصر سے گریز،

مختلف ذہنوں کی تنقیدی سطح اور فن پارے سے معنی اخذ کرنے کے طریقہ کو جاننے کے لیے شاعروں کا نام بتائے بغیر اپنے طالب علموں سے تجزیے کرائے تھے اسی طریقہ کو اردو میں بھی استعمال کیا گیا۔اس ضمن میں عابد سہیل کا تجزیہ قابل ذکر ہے۔انھوں لکھا ہے کہ:۔

''سوغات کے مدیر نے مصنف کا نام نہیں ظاہر ہونے دیا تا کہ ردعمل ہر قسم کے میلان خاطر سے محفوظ رہے میں نے تحریر پہچاننے کی کوشش کی، جو بالکل اجنبی یا ان دیکھی نہیں معلوم ہوئی لیکن نام تک رسائی نہ ہو سکی۔

یہ طریقہ کار میں خود بھی اپنا چکا ہوں اور یہ کچھ ایسا غلط بھی نہیں۔لیکن ہر نثری افسانوی تخلیق تین دائرے ضرور بناتی ہے۔ایک تو مصنف کی فکر اور اس کے قریبی اور فوری سروکاروں کے خارج کی دنیا سے ٹکراؤ کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی صورت حال کا دائرہ، دوسرے اس تصادم کے نتیجہ اور مصنف کی فکر کے اتصال سے وجود میں آنے والا دائرہ اور تیسرا ان دونوں اور تخلیق کے درمیان باہم دیگر اثر انداز ہونے کا دائرہ جو تخلیق کی وہ شکل ہوتی ہے جو قاری کے سامنے پیش کی جاتی ہے۔اسے (End Product) بھی کہا جا سکتا ہے۔اول الذکر دونوں دائروں تک رسائی اس کی ساری یا کم از کم اہم تخلیقات کے بغیر ممکن نہیں۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ اس انداز کے تجزیہ میں دشواری پیش آتی ہے۔کیوں کہ ہمارے ناقدین کے لیے تجزیہ میں مصنف کا ذاتی پس منظر اساسی حوالہ کی حیثیت رکھتا ہے یا پھر اس فن پارے کی روایت۔موخر الذکر میں محنت درکار ہوتی ہے۔مصنف کا نام واضح نہ کرنے کی صورت میں بھی خالص فنی بنیادوں پر تجزیہ کے امکانات ہوتے ہیں۔

ا۔ سوغات، مدیر محمود ایاز، مارچ ۱۹۹۳، ص: ۲۸۰

جیلانی بانو کے افسانہ ''کھیل کے تماشائی'' کا تجزیہ کرتے ہوئے عابد سہیل نے متن کی گتھیوں کو سلجھانے کے لیے سب سے پہلے عنوان کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس سے بدیہی طور پر یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اس میں کردارنگاری کی سطح پر بہترین تجربہ کیا گیا ہے۔ اس افسانے کے پیش نظر انھوں نے افسانہ کی تنقید میں درپیش مسائل کا بھی احاطہ کیا ہے۔ اس افسانہ کی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''کھیل کا تماشائی'' ایک مشکل افسانہ ہے۔ مشکل یوں کہ نہ اس میں علامت کی ایسی کارفرمائی ہے کہ جس کے سہارے جس طرح جی چاہے اس کی تاویل کردی جائے۔ نہ نثر کا وہ جادو ہے جو واقعات اور کشمکش سے زیادہ اپنی طرف متوجہ کرلے، نہ اساطیر کے حوالے سے حال کو ماضی میں لے جانے یا ماضی کو حال تک کھینچ لانے کی کوشش کرے۔ اور نہ سیدھا بیان کا وہ انداز جس میں ایک واقعہ کی چول دوسرے واقعہ کے ساتھ زمانی تسلسل میں بیٹھی ہوتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ایک مخصوص فضا ہے، واقعات میں ایک ترتیب ہے جو جگہ جگہ بے ترتیب بھی ہوجاتی ہے لیکن دو چار پیراگرافوں کے بعد اس ''بے ترتیبی کی ترتیب'' کی افادیت ظاہر ہونے لگتی ہے۔'' [۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں مذکورہ افسانے کے متعلق جو خیالات پیش کیے گئے ہیں اس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ افسانہ کی روایت سے مختلف انداز کا افسانہ ہے جس میں ہر سطح پر ایک نیا تجربہ کیا گیا ہے۔ اسی لیے تجزیہ نگار نے کسی خارجی وسائل کا سہارا لیے بغیر براہ راست متن سے سروکار رکھا ہے۔ لیکن دیکھنا یہ ہے کہ جب تجزیہ نگار نے ابتدا میں ہی ان مفروضوں کی نفی کردی ہے جس کی بنیاد پر کسی متن کی معنیاتی سطح کو اجاگر کیا جاتا ہے تو پھر وہ کون سے وسائل ہیں جن کی مدد سے افسانہ کی تفہیم ہوسکے گی۔ اس اعتبار سے اس تجزیہ کو روایتی تجزیاتی طریقہ کار سے مختلف بھی کہا جاسکتا ہے جس میں موضوع کی تلخیص اور کرداروں کی نفسیاتی دروں

۱۔ سوغات، مدیر محمود ایاز، مارچ ۱۹۹۲ء، ص: ۲۷۵

بنی کی جاتی تھی ۔عابد سہیل کا خیال ہے کہ "کھیل کا تماشائی" کے مطالعے کے بعد پہلی بات جو ذہن میں آتی ہے وہ اس کے کرداروں اور تماشائیوں کا نہایت تیزی کے ساتھ مکھوٹے تبدیل کرنا ہے۔ تماشائی بالکل بے نام ہونے کے باوجود کھیل میں شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک ڈائریکٹر ہے۔ ایک Prompter ہے۔ لیکن دونوں شاید ایک ہی ہیں۔ انھوں نے دونوں کو ایک ہی اس لیے کہا ہے کہ دونوں کے عوامل یکساں ہیں وہ دونوں ہی تقدیر سے انسان کے اشاروں پر چل رہے ہیں اپنی کوئی ذاتی فکر نہیں جس کے تحت وہ قدم بڑھا سکیں ۔اسی لیے کرداروں کے عمل ورد عمل کو جستہ جستہ جذب کرنے کے بعد عابد سہیل نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اس افسانے میں جو ڈرامہ پیش کیا گیا ہے اس میں نہ تو کوئی روایتی ہیرو ہے اور نہ ہی ویلن ۔لیکن ڈرامائی سطح پر ہر دوسرے لمحہ وہ ہیرو اور ویلن میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ پردے پر اور پردے کے پیچھے ان کی کرداروں کی زندگیاں بالکل مختلف ہیں۔ پردے پر چودہ سال تک رام بن کر ایکٹنگ کرنے والا کردار اصل زندگی میں ایک لمحہ کے لیے بھی رام کی طرح جینے کی ہمت نہیں کر پاتا۔

چونکہ اس افسانے کا زمانہ تخلیق بھی واضح نہیں اس لیے تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ یہ افسانہ اقدار کی مکمل پامالی کے زمانے کی تخلیق نہیں بلکہ اس زمانے کی ہو سکتی ہے جب خیر وشر کی تفریق اس حد تک ختم ہو گئی کہ دونوں کو ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو گیا ہو اور سماجی زندگی میں اتھل پتھل پیدا ہو گئی ہو۔ عابد سہیل کا خیال ہے کہ اس افسانے کے ابتدائی و آخری جملے پڑھ کر ذہن میں چند سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جو درج ذیل ہیں:

ا۔ کیا یہ افسانہ کسی ایسے زمانے کا احساس نہیں دلاتا جس کا سامنا قاری گزشتہ چند برسوں سے کر رہا ہے؟ اور "میرے لوگوں کی بستی" کا ذکر کیا غیروں کی بستی کو پیش منظر میں نہیں لے آتا؟ اور ہم آپ سب ہی جانتے ہیں کہ "اپنی" اور "پرائی" بستیوں کا خیال کن دنوں میں اور کن حالات میں ذہن پر چھا جاتا ہے۔

۲۔ ''بھگوان''اور''بھگوان داس''اور''رام اور رحیم کے رکھوالوں'' کی معنویت جو اس افسانے سے برآمد ہوتی ہے کیا صرف ان الفاظ کا نتیجہ ہے جو اس میں استعمال ہوئے ہیں اور کیا افسانے سے باہر کی زندگی کے بغیر یہ الفاظ اپنی بیشتر معنوی تہوں سے محروم نہیں ہو جاتے۔

۳۔ اس افسانے میں واقعاتی بے ترتیبی کیا آج کی زندگی کا اشاریہ نہیں؟

۴۔ ''کھیل کا تماشائی'' کی زبان خاصی کھردری ہے۔ یہ کھردراپن زبان پر مصنف کی عدم قدرت کا نتیجہ ہے یا صورت حال کی نوعیت کا؟

۵۔ کیا اس افسانے کو پلاٹ کی ان چھ قسموں میں سے جن کے بارے میں ایک عرصے تک یہ خیال رہا کہ ان کے آگے بس اندھی گلی ہے کسی ایک قسم میں فٹ کیا جا سکتا ہے۔؟''[1]

تجزیہ نگار کے ذریعہ اٹھائے گئے ان سوالات کی تہہ میں متن کو مرکز بنا کر تجزیہ کرنے کے اصول وسائل بھی کارفرما ہیں۔ یعنی یہ کہ آزادانہ طور پر کسی بھی فن پارے کی عملی تنقید میں متن تک رسائی حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے اس کے زمانۂ تخلیق اور اس عہد کے تخلیقی رجحان کا اندازہ لگایا جائے گا۔ اس کے بعد افسانہ میں استعمال کردہ لفظیات، محاورے، طرز وغیرہ کی تشریح متن کے سیاق وسباق میں کی جائے گی اور زبان کی نوعیت کا جائزہ لیا جائے گا۔

چونکہ عملی تنقید سے متعلق تحریریں بہت کم ہیں اس لیے اس طرز تنقید پر گفتگو کرتے ہوئے چند منے چنے ناقدین کی تحریروں کو بطور حوالہ استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ پروفیسر قاضی افضال حسین نے نقادوں کے رویہ اور تنقید کے منظرنامہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔

۱۔ سوغات، مدیر محمود ایاز، مارچ ۱۹۹۲، ص: ۷۹-۷۸

''اردو میں فکشن تنقید کی مقدار قابل لحاظ ہے۔ لیکن کیفیت یہ ہے کہ ہر نقاد اپنے موضوع کے معاشرتی سروکار کی حد سے آگے نہیں بڑھتا۔ جدیدیت کے زمانے میں کچھ دیر علامت نگاری شعور کی رو وغیرہ کا ذکر چلا، اب ہم پھر کہانی کی واپسی کے نام پر خارجی حقیقت نگاری کے روایتی رجحان کی طرف لوٹ رہے ہیں۔ اس روایتی تنقید میں بھی ہمارا رویہ خاصا سرسری اور سطحی ہے۔ مثلاً حقیقت نگاری میں Description (روئداد نگاری) کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن فکشن میں Description کی اہمیت پر حقیقت پسند نقاد نے کبھی کوئی قابل ذکر مضمون نہیں لکھا۔ پھر راوی کی نوعیت کے اعتبار سے متن کے بدلے ہوئے کردار پر ممتاز شیریں کے ایک مضمون کے علاوہ کبھی کوئی قابل ذکر گفتگو نہیں ہوئی۔ افسانے کی تشکیل میں زبان کا خیال تو کسی کو نہیں آتا۔ جیسے افسانے کی لسانی تعمیر اردو تنقید کا کوئی مسئلہ ہی نہیں۔ اس لیے ضرورت ہے کہ اب افسانے کی نئی شعریات مرتب کی جائے تا کہ فکشن تنقید میں انتشار کی جو کیفیت ہے وہ کم ہو۔ اس وقت تو صورت حال یہ ہے کہ ہر شخص کے اپنے راگ / الاپ ہیں اور اپنے نقاد۔ اس لیے کسی ایک افسانہ نگار کی تخلیقی صلاحیتوں پر دو نقادوں کے درمیان اتفاق رائے نہیں۔

تنقید ایک مرتب ذہن کا تقاضا کرتی ہے۔ ایک مرتب نظام فکر سے مربوط ہوتی ہے اور نقد متن کے بعض اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ ہماری تنقید میں یہ صفات خال خال ہی نظر آتی ہیں۔''[۱]

درج بالا سطور سے فکشن تنقید کے معیار و مقدار کا اندازہ بخوبی ہو رہا ہے۔ عین ممکن ہے کہ ہو بہو وہی تحریریں بطور حوالہ پیش کی جائیں جو دوسرے تحقیقی مقالات میں موجود ہوں اور جن کی وجہ سے یکسانیت کا

۱۔ تنقید، قاضی افضال حسین، شعبہ اردو علی گڑھ، ۲۰۱۱، ص: ۲

گمان ہو لیکن حقیقت یہی ہے کہ ان تحریروں سے عملی تنقید کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اگر چہ ان کے ذریعہ صرف ایک تنقیدی طریقہ کار کی حد تک سمجھا جا سکتا ہو تاہم ان کی اہمیت و معنویت سے انکار نہیں۔

اختر اور ینوی ایک ترقی پسند ناقد ہیں۔ انھوں نے دوسرے ترقی پسند ناقدین کی طرح صرف سماج اور معاشرے کو اپنا موضوع نہیں بنایا بلکہ فن پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ ان کا موقف ہے کہ تنقید کا کام فن پارو کی چھان پھٹک اور تعین قدر کے ساتھ تجزیہ اور تحلیل کا بھی ہے۔ اسی لیے تنقید کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک نظری تنقید اور دوسرا عملی تنقید۔ نظری حصہ کے لیے عرفان کی ضرورت ہے اور عملی حصے کے لیے ریاضت۔

پروفیسر عبدالمغنی لکھتے ہیں کہ:۔

تنقید کی دو قسمیں عموی طور پر ہوتی ہیں۔ ایک نظری تنقید اور دوسرے عملی تنقید۔ نظری تنقید وہ ہے جس میں اصول تنقید سے بحث ہوتی ہے اور ایک ناقد کے تصور ادب اور نظریہ تنقید پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ پھر ادب و فن کے عام اصول و قواعد اور افکار و تصورات پر گفتگو کی جاتی ہے۔ ادیب و شاعر کے عموی مسائل کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ عملی تنقید وہ ہے جس میں ادب اور تنقید کے اصول و تصورات اور نظریے و افکار کا اطلاق ادبی تخلیقات کے نمونوں پر کیا جاتا ہے اور تجزیہ و تبصرہ کر کے بتایا جاتا ہے کہ یہ نمونے کن اوصاف اور اقدار و معیار کے حامل ہیں اور تاریخ ادب میں ان کی کیا قیمت و حیثیت متعین ہوتی ہے۔" [1]

اس اقتباس سے نظری اور عملی تنقید کے درمیان کا فرق کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ عملی تنقید واضح اصول و معیار کے تحت فن پارے کا تجزیہ کرتی ہے۔ متن کی توضیح و تفہیم میں کسی غیر فنی وسیلے کو خاطر میں نہیں لاتی بلکہ سائنٹفک اور معروضی مطالعہ کر کے نتائج اخذ کرتی ہے۔ لیکن سید احتشام حسین اس بات سے اتفاق نہیں کرتے کہ فن پارے کے صرف آزادانہ مطالعہ کو عملی تنقید قرار دیا جائے بلکہ ان کا خیال ہے

۱۔ تشکیل جدید، عبدالمغنی، دی آرٹ پریس سلطان گنج، پٹنہ، ۱۹۷۶، ص: ۱۳۶

کہ کسی تنقیدی نظریہ یا نظامِ فکر کے حوالے سے بھی ادب کو پڑھا جا سکتا ہے اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:۔

میں صرف ادب پاروں کے لفظی و معنوی تجزیہ اور ادبی تشریح کو عملی تنقید نہیں سمجھتا سارے تنقیدی عمل کو جو کسی تنقیدی نقطہ نظر کے ماتحت ہو، عملی تنقید کہتا ہوں۔ اسی وجہ سے میں نے کہیں کہیں اصول تنقید کے لیے نظریہ اور اس کے اطلاق اور استعمال کے لیے عمل کے لفظ سے کام لیا ہے اس مفہوم میں عملی تنقید کا دائرہ وسیع تر ہے گویا میں نے اس لفظ کو کسی مخصوص اصطلاحی مفہوم میں نہیں بلکہ تقریباً اس کے لغوی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے نظری اور عملی تنقید کے درمیان فرق یا عملی تنقید کی کوئی واضح صورت نہیں ابھرتی تاہم احتشام حسین کی اس بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ اس وقت نئے نئے نظریات کے تحت افسانوں کے تجزیے کیے جا رہے ہیں جس کی مثالیں آئندہ ابواب میں آئیں گی۔ احتشام حسین نے یہ بات آئی۔ اے۔ رچرڈس کے اس خیال کی تردید میں کہی تھی جو اس نے نظم کے عملی تجزیہ کے ضمن میں بیان کی ہے کہ عملی تنقید نظم میں استعمال کردہ الفاظ، کیفیات، ماحول کشش اور تناؤ معانی و مطالب کو بیان کرتی ہے۔ رچرڈس کے اس بیان کا بغور تجزیہ کیا جائے تو اختلاف کی کوئی گنجائش نہیں نکلتی کیوں کہ اس کے بیان میں نئی تنقید کے زیر اثر وجود میں آنے والی اسلوبیاتی اور ہیئتی تنقید خود بخود شامل ہو گئی ہیں۔ فن پارے کی لفظیات اور زبان کا مطالعہ ہی اسلوبیاتی تنقید کا اصل مدعا ہے اور اسلوب کا تجزیہ عملی تنقید کا بنیادی جز ہے۔ اسی لیے پروفیسر شمیم حنفی کا خیال ہے کہ نئی تنقید عملی تنقید کی توسیع ہے۔ نئی تنقید میں بھی زبان کے رول، اس کی نوعیت اور اس کے مضمرات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ انھیں خیالات کی ایک شکل پروفیسر ابوذر عثمانی کے یہاں بھی ملتی ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں۔

"عملی تنقید کا طریقہ کار لفظی اور لسانی تجزیے کے جس عمل پر مبنی ہے اس کے پیچھے شعر و ادب

۱۔ تنقید اور عملی تنقید، سید احتشام حسین، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ۲۰۰۵، ص: ۱۰

کے مطالعہ کا واضح اور کلی شعور کار فرما ہوتا ہے۔اس میں اصل اہمیت الفاظ کے مطالعے کو حاصل ہوتی ہے جن کے ذریعہ شاعر اور ادیب اپنے فکر و تخیل کے نقوش اجاگر کرتا اور اپنے تجربات و احساسات کو معنویت عطا کرتا ہے۔

اسی لیے عملی تنقید میں الفاظ اور ان کے تجزیاتی مطالعے کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔اس ضمن میں اظہار فن کے ان تمام لوازمات پر نظر رکھی جاتی اور ان کا تجزیہ کیا جاتا ہے جس سے شعری اور ادبی تخلیق کا پیچیدہ عمل ایک ہیئت اور قالب میں ڈھلتا اور مخصوص مفہوم کا حامل بنتا ہے۔ظاہر ہے کہ جب تک پوری ہیئت کو ایک کل تصور کرتے ہوئے ایک ایک لفظ، مصرعے، شعر اور بند پر توجہ نہ کی جائے اور انھیں ایک دوسرے سے مربوط کرتے ہوئے ان کے پیچیدہ باہمی رشتوں پر غور نہ کیا جائے اور الفاظ و اصوات محاورے، ڈکشن، آہنگ، لہجے اور تشبیہات، استعارات اور امیجز کی کارفرمائیوں کا مطالعہ نہ کیا جائے، ادبی تخلیق کی تفہیم کا کلی ادراک ناممکن ہے۔دراصل اسی طرح کے تجزیاتی اور تحلیلی مطالعے کے ذریعہ آہستہ آہستہ فن پارے کو گرفت میں لینے اور اس کے مطالعے کو بھرپور ردعمل کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔جس کے بعد ہی اس کی قدر و قیمت کا تعین ممکن ہوتا ہے۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہو رہا ہے کہ اسلوب، زبان اور ہیئت کا مطالعہ عملی تنقید کی بنیادی سرشت میں شامل ہے اس کے بغیر عملی تنقید مکمل نہیں ہو سکتی۔بعد کے ابواب میں افسانے کی ہیئتی اور اسلوبیاتی تنقید کا جائزہ بھی لیا جائے گا تاکہ واضح ہو سکے کہ عملی تنقید کی وضاحت ناقدوں نے کس طرح کی ہے۔عام طور سے نقادوں نے صرف شعری تخلیقات کو نظر میں رکھا ہے لیکن فکشن کے ناقدین نے انھیں تحریروں کی مدد سے فکشن کی عملی تنقید کر کے گہری سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے۔

۱۔ فن کار سے فن تک، ابوذر عثمانی، کریم منزل چتھل کدوا، رانچی، ۱۹۷۸ء، ص ۲۳۲

عملی تنقید کی تعریف اور اس کی شناخت متعین کرنے والے ناقدین کی تحریروں سے نظری اور عملی تنقید کے درمیان فرق تو سمجھ میں آجاتا ہے لیکن اصول اور طریقہ کار کی وضاحت نہیں ہوتی۔ جب کہ اصول وضوابط اور کسی نظریہ کی موجودگی کے بغیر عملی تنقید کا وجود ناممکن ہے۔ اس بات کی طرف پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضمون میں توجہ دلائی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

> ''ادبی تنقید شعروادب کی پرکھ اور اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو سمجھنے اور سمجھانے کا نام ہے۔ تنقید کے دائرہ کار میں تفہیم وتحسین بھی شامل ہے اور فن پارہ کے نقائص کی نشاندہی بھی۔ اس باعث تنقید کا عمل توازن، غیر جانب داری اور معروضیت کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ لیکن نظریاتی تنقید اور اس کے اطلاقی پہلو کے پس منظر میں سب سے پہلے یہ بات سمجھنی ضروری ہے کہ تنقیدی نظریے کا کوئی بھی عملی اطلاق، نظریے اور اطلاق کی مکمل ہم آہنگی کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی نظریے، نقطہ نظر اور نظام فکر کے بغیر عملی تنقید ہوا میں معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسی طرح اگر صرف تنقیدی نظریات اور تخلیق کے محرکات کے بارے میں محض نظری اور تصوراتی گفتگو کا سلسلہ دراز ہوتا رہے تو اسے محض ذہنی ریاضت یا دانش ورانہ جگالی کا نام دیا جاسکتا ہے۔'' [۱]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ عملی تنقید کرنے کے لیے نظریہ کا موجود ہونا ضروری ہے خواہ وہ کسی نقاد کا کوئی مخصوص نظریہ ہو یا کسی ادبی گروہ کا تسلیم شدہ نظریہ، بہر حال تنقیدی عمل کے پس پردہ نظریہ کا وجود لازم ہے۔ یہاں پر ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر کوئی ناقد یا قاری کسی بھی نظریہ کا قائل نہ ہو تو عملی تنقید کس طرح وجود میں آئے گی یا کسی ادیب کا انفرادی تجربہ یا نظریہ دوسروں کے نزدیک قابل قبول کیسے ہوسکتا ہے ؟ اس سوال کا مناسب جواب پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی تحریر سے بڑی حد تک مل جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ

۱۔ معاصر تنقیدی رویے، ابوالکلام قاسمی، NCPUL، ۲۰۱۱، ص:۱

تمام تر ادبی نظریات سے اختلاف کرنے والے ناقد کے لاشعور میں کہیں نہ کہیں ان اصول و محرکات کی کارفرمائی ضرور ہوتی ہے جن کے تحت اس کی ادبی تربیت کی گئی ہوتی ہے۔ اس لیے یہ بات تسلیم کرنی چاہیے کہ کوئی مطالعہ و تجزیہ ادبی نظریہ سے آزاد نہیں ہوتا ہے۔

پروفیسر قاسمی کا خیال ہے کہ انسان کے ذاتی تجربات کا جائزہ لیا جائے تو اس میں سماج کے اجتماعی تجربے کا اثر ضرور نظر آئے گا۔ اگرچہ انسان اپنے عملی تجربے کی بنیاد پر اپنا نقطہ نظر متعین کرتا ہے مگر جب تک وہ تجربہ عام رائے یا رجحان کے حدود میں داخل نہیں ہو جاتا اسے نظریہ کی حیثیت حاصل نہیں ہوتی۔ مگر یہی نقطہ نظر جب تجربات یا اجتماعی تجربے کی شکل میں مسلسل سامنے آتا ہے تو فکری سیاق و سباق میں ڈھل کر نظریے کی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ یعنی یہ کہ جب مسلسل تجربے سے عمل کی صداقت ہم آہنگ ہو کر تسلیم کیے جانے کے قابل ہو جاتی ہے تو ان صداقتوں کو اصول یا نظریے کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔

اس طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ تنقیدی نظریہ کے بغیر فن پارے کی قرأت، تجزیہ و تنقید ممکن نہیں اور تنقیدی نظریہ سے آزاد تجزیہ کرنے کا دعوی کرنے والے ناقدین کی تحریروں میں بھی نظریہ موجود ہوتا ہے۔ اس بات کی صداقت میں مزید اضافہ اور استحکام شمس الرحمن فاروقی کے مضمون ''قرأت، تعبیر، تنقید'' سے ہو جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فن پارے سے اخذ معنی کا منبع یا تو منشائے مصنف ہے یا قاری کا اپنا نظریہ ہوتا ہے اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:۔

> ''تنقیدی نظریہ تو ہر قرأت میں شامل ہوتا ہے۔ کوئی فن پارہ غزل ہے کہ نہیں، یہ فیصلہ بھی ہم کسی تنقیدی نظریہ کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اور کسی فن پارہ سے کوئی توقع وابستہ کرنا بھی تنقیدی نظریہ کی ہی روشنی میں ممکن ہے۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ افسانے میں کردار کے جنسی جذبات و محسوسات پر روشنی ڈالی جائے گی۔ یہ توقع ہم ایک تنقیدی نظریہ کے سبب سے کرتے ہیں جس کی رو سے کرداروں کی داخلی زندگی اور جذباتی کوائف کو بیان کرنا فکشن

کے لیے ضروری ہے..........

پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تقاضا کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریہ کی روشنی میں عمل پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اس پر اظہار خیال شروع کرتے ہیں تو تنقیدی نظریے یا نظریات سے بہت زیادہ اور بہت مختلف تصورات اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں در آتے ہیں۔"[1]

فن پارے کے تجزیہ، تعبیر و تنقید سے متعلق ناقدین کی مندرجہ بالا آراء سے اندازہ ہوتا ہے کہ عملی تنقید کسی نظریہ کی روشنی میں متن کے معنی تک رسائی اور فن پارے کی فنی حیثیت متعین کرتی ہے۔ بادی النظر میں اگر کوئی فلسفیانہ یا علمیاتی نظریہ نہ ہو لیکن اس کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً جب کسی افسانہ کے متعلق یہ رائے قائم کی جاتی ہے کہ فلاں افسانہ رومانی ہے تو خواہ اس پر تنقید کرنے والا شخص کسی نظریہ کا قائل ہو یا نہ ہو ذہن میں رومانی افسانہ سے متعلق بنی ہوئی ساخت فوراً ذہن میں آ جاتی ہے۔ اب اس افسانے میں تخیل کی پرواز، فطرت اور جذبہ انسانی کے مابین گہرا رشتہ، غیر معمولی آرائش، ہیجان و شکوہ، آرائش، تعیش، عقلیت سے فرار اور اشیاء کی فراوانی کو ہی اجاگر کرتے ہوئے وہ کسی طور رومانی افسانہ کی شعریات کو یعنی افسانے کی تمہید طویل منظر نگاری، جزئیات نگاری، لفظوں کی حسن کاری، اور شاعرانہ طرز کا تجزیہ تعبیر کیے بغیر گزر ہی نہیں سکتا۔ اس طرح اس کے تنقیدی عمل میں نظریہ کی شمولیت خود بخود ہو جاتی ہے۔ مثلاً رومانی افسانوں کی تنقید کا پیمانہ تھا کہ واقعات حقیقی ہونے کے بجائے امکانی اور تخیلی ہوں، کردار عام انسانوں سے منفرد و ممتاز خوبیوں کے حامل ہوں۔ اس زمانے کے افسانوں پر کی گئی تنقید کا جائزہ لیا جائے تو انھیں عناصر کی نشاندہی، تعریف و تحسین کا سلسلہ نظر آئے گا۔ اس ضمن میں سجاد حیدر یلدرم کی رائے حجاب امتیاز علی کے افسانوں پر ملاحظہ ہو:۔

۱۔ قرأت تعبیر، تنقید، شمس الرحمن فاروقی۔ مشمولہ، متن کی قرأت، صغیر افراہیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۷ء ص: ۱۹

''حجاب کے تخیل نے ایک نئی دنیا خلق کی ہے۔اور اس دنیا میں ایک نئی اور نہایت دلکش مخلوق آباد کی ہے۔یہ دنیا اس دنیا سے جس میں ہم اور آپ رہتے ہیں علیحدہ ہے گو اس سے ملتی جلتی ہے۔

جو لوگ اس (خیالی دنیا) میں آباد ہیں وہ ہم سے مشابہ تو ضرور ہیں۔مگر بالکل ہماری طرح نہیں ،یوں سمجھئے کہ ایک دائمی قوس قزح ،دائمی رنگ وبو،دائمی حسن وعشق کی دنیا ہے۔یہاں پھول کھلتے ہیں ،سرو صنوبر و شمشاد پر نغمہ سنج پرندے گاتے ہیں یا سیٹیاں بجاتے ہیں۔ فرانسیسی دریچوں میں سے سمندر کا نظارہ ہوتا ہے۔

ان کے ہیرو ہیروئن ہم ہی جیسے انسان ہیں اور پھر ہم جیسے نہیں وہ شعر و خیال ،حسن و آن کی اقلیم میں بستے ہیں۔ان کے قدم اس خاکدان عرضی کو مس کرتے ہیں مگر پھر وہ ہوا میں چلے جاتے ہیں ،وہ حسن وعشق کے محشرستان ،حسرت و آرزو،کرب والم ،درد و غم کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔مگر جس کشمکش حیات میں ہم مبتلا ہیں وہ اس سے آزاد ہیں۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہو جاتا ہے کہ اس زمانے میں غیر حقیقی واقعات کا بیان ،غیر معمولی حسن اور تخیلی کردار کی پیشکش اور معاشرتی کثافتوں سے پاک خوبصورت ورومان پرور مناظر کی عکاسی کوئی عیب نہ تھا بلکہ رنگینی و دلآویزی، کشش و جاذبیت ہی اس دور کے افسانوں کی بنیادی خصوصیات تھیں۔

سجاد حیدر یلدرم ،نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری کا ذکر آچکا ہے کہ ان تخلیق کاروں نے تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ تنقید سے بھی سروکار رکھا۔نیاز فتحپوری نے افسانہ کی تنقید پر باقاعدہ مضامین بھی لکھے ہیں جن میں افسانہ کے واقعات ،پلاٹ کی ترتیب ،کردار نگاری اور منظر نگاری پر گفتگو کی گئی ہے۔مجنوں گورکھپوری کا طویل مضمون افسانہ کی تنقید اور افسانہ نگاری کے اصول و طریقہ کار پر موجود ہے۔جس کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے

۱۔ مقدمہ ،از سجاد حیدر یلدرم ،مشمولہ ظالم محبت ،حجاب امتیاز علی ،۱۹۴۰،ص:۴،۵،۳

کہ ان فنکاروں کے یہاں نظریہ سازی کا رجحان موجود تھا۔

عملی تنقید کے ضمن میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ایک ہی فن پارے کو مختلف نظریات کے تحت پڑھا جاسکتا ہے۔ بیدی کے افسانہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" سماجی نقطہ نظر سے پڑھ سکتے ہیں اور تانیثی اور انسان دوست نقطہ نظر سے بھی۔ بشرطیکہ متن کا موضوع، اس میں استعمال کردہ لفظیات و اصطلاحات اطلاق کردہ نظریہ سے ہم آہنگ ہوں۔ اس کی عمدہ مثال شمس الرحمن فاروقی کے مذکورہ مضمون سے ملتی ہے۔ انھوں نے میر کے ایک ہی شعر کا تجزیہ مختلف نظریات کے تحت کیا ہے۔ اور اسی طرح پریم چند کے افسانہ "بڑے گھر کی بیٹی" کا تجزیہ ترقی پسند، تانیثی اور نئی تاریخیت کے حوالے سے کر کے عملی تنقید کا ایک عمدہ نمونہ پیش کیا ہے۔

اب تک کی گفتگو کا ماحصل یہ ہے کہ عملی تنقید کرنے کے لیے نظریہ سازی لازم ہے تو مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان تحریروں کا جائزہ بھی لے لیا جائے جن میں نظریہ سازی کے ساتھ ساتھ فن پاروں پر اس کا اطلاق بھی کیا گیا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر کر دینا ضروری ہے کہ ترقی پسند تنقید کا پورا سرمایہ نظریہ سازی سے ہی تعلق رکھتا ہے۔ جس کا اطلاق اس عہد میں تو نہ ہو سکا لیکن اس وقت ان نظریات کے اطلاق کی عمدہ صورتیں سامنے آ رہی ہیں جس پر تفصیلی گفتگو اگلے باب میں کی جائے گی۔

یوں تو اردو فکشن کی تنقید میں اعتدال و توازن کے رویے بہت کم ملتے ہیں بعض ناقدین کے یہاں کسی مستحکم تنقیدی معیار کے بغیر تجزیہ کرنے کا رجحان ملتا ہے جس میں فن پارے پر گفتگو کرنے کے بجائے خارجی عوامل پر توجہ ہوتی ہے تو بعض کے یہاں صرف روایتی قسم کے اصولی مباحث پر زور ہوتا ہے تخلیقی کوششوں اور ادبی پہلوؤں سے کوئی سروکار نہیں۔ لیکن سہل پسندی کی اس بھیڑ میں کچھ بالغ نظر نقادوں نے اصولی و نظریاتی بحثوں کے ساتھ ساتھ تجزیاتی اور عملی تنقید بھی کی ہے۔ افسانے کی تنقید کے حوالے سے گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمن فاروقی قابل ذکر ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے افسانے کے حوالے سے اپنی کتاب "افسانے کی حمایت میں" تفصیلی گفتگو کی ہے۔ جس میں بعض جگہ اپنی ترجیحات کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی

ہے اس کے باوجود اس میں ہر جگہ توازن اور غیر جانب داری برقرار ہے۔ جب وہ دعوی کرتے ہیں کہ بیانیہ اور بیان کنندہ افسانے کے بنیادی شرائط ہیں تو وہیں وہ بیان کنندہ کے اقسام اور افسانے میں اس کی کارکردگی ،حدود و مسائل اور ذمہ داریوں کا بھی بیان کرتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے حاضر راوی اور غائب راوی کے جو مسائل بیان کردیے ہیں اس باریک بینی کو نہ تو فکشن کا کوئی نقاد چیلنج کر سکا ہے اور نہ ہی اسے رد کر سکا ہے۔ اس مضمون کو اگرچہ افسانے کی عملی تنقید کی اصول سازی سے موسوم نہیں کیا گیا ہے لیکن اس سے واضح طور پر سمجھ میں آجاتا ہے کہ کسی افسانے میں راوی کا تعین اور اس کی بہتر کارکردگی کو کس طرح آنکا جائے گا۔ حالاں کہ اس کتاب میں کسی افسانے کا باقاعدہ تجزیہ کرکے اگرچہ مثال نہیں دی گئی ہے مگر چند ایسے اشارے موجود ہیں جس سے اصل مدعا کی وضاحت ہو سکے۔ حاضر اور غائب راوی کے امتیازات بیان کرنے کے بعد دونوں قسم کے افسانوں کی مشترک خصوصیات واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''تمام افسانوں کی تلخیص صیغہ حال میں بیان کی جاتی ہے۔ مثلاً یہ کوئی نہیں کہتا کہ شمن ایک لڑکی تھی وہ متوسط طبقے کے مسلمان گھرانے میں پیدا ہوئی وغیرہ (ٹیڑھی لکیر از عصمت چغتائی) بلکہ اس ناول کی تلخیص کرتے وقت ہم شمن کے بچپن، قبل از بلوغ، جوانی تمام مدارج کا ذکر صیغہ حال میں کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ افسانہ جب ایک بار بیان ہوگیا تو پھر وہ ہمیشہ کے لیے موجود اور ہر وقت واقع ہوتا رہتا ہے۔ وہ ماضی یا مستقبل کا پابند نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک فوری اور غیر فانی زندگی رکھتا ہے۔ [۱]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ شمس الرحمن فاروقی کی تنقیدی تحریریں تقلیدی رویوں سے مبرا ہیں وہ کسی بھی نام نہاد نظریہ کو من وعن قبول کر لینے کے قائل نہیں ہیں بلکہ فن پارے پر اطلاق اور تجزیہ و تحلیل کے ذریعہ اس کی صداقت و ٹھوس پن کا تعین کرنے کے بعد ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کی فکشن

۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمن فاروقی، شہرزاد کراچی، ۲۰۰۴، ص:۵۸

تنقید عملی تنقید کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ وہ اپنی کتاب میں افسانہ سے متعلق سارے مفروضات کا جائزہ لے کر بعض چیزوں سے اختلاف کرتے ہوئے مدلل انداز میں اپنے نظریات پیش کرتے ہیں اور بعض جگہ مروجہ مغالطے کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ مثلاً اپنے مضمون "پلاٹ کا قصہ" میں پلاٹ سے متعلق ارسطو کے خیالات سے نااتفاقی ظاہر کرتے ہوئے پلاٹ کی اہمیت، واقعہ اور کہانی کا فرق، کسی خبر سے واقعہ بننے کا پورا عمل بیان کرتے ہیں۔ اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:۔

"ہمیں پہلے تو واقعہ اور اطلاع میں فرق کرنا چاہیے۔ پھر اطلاع کے مراتب میں فرق کرنا چاہیے۔ اطلاعاتی واقعات چونکہ مرکزی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے اس لیے ان کی ترتیب بھی اہم نہیں ہوتی۔ وہ اطلاعات جو واقعے پر اثر انداز ہوتی ہیں، ان کی ترتیب اہم ہو سکتی ہے۔ لیکن ترتیب کی اہمیت کا یہ مطالبہ کیوں ہو کہ اطلاعات و واقعات کو یوں ترتیب دیا جائے کہ ان میں علت و معلول کا تعلق واضح ہو؟ اس کے جواب میں ارسطو نے کہا ہے کہ ہمیں وہی واقعات دلچسپ معلوم ہوتے ہیں جن میں علت و معلول کا رشتہ ہو.......... ہم بعض واقعات کو اطلاعات کے ضمن میں رکھتے ہیں اور ان کے مراتب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ہم ان اطلاعات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کے ذریعہ ہمیں مرکزی واقعہ کے بارے میں یا اس کی قیمت کے بارے میں کوئی فائدہ نہیں حاصل ہوتا۔ جن اطلاعات سے ہمیں یہ فائدہ حاصل ہوتا ہے ہم انھیں اصل واقعہ کے حکم میں رکھ دیتے ہیں۔ اور جن اطلاعات کے بارے میں ہم گومگو میں رہتے ہیں، ان پر ہم طرح طرح کی قیاس آرائیاں کرتے ہیں۔ مرکزی واقعہ جتنا ہی اہم ہوگا، ایسی گومگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائی بھی اتنی ہی تیز، اتنی ہی مفصل اور اتنی ہی پیچیدہ ہوں گی۔" [1]

---

[1] افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمن فاروقی، شہرزاد کراچی، ۲۰۰۲، ص ۶۷

مندرجہ بالا اقتباس سے افسانہ میں پیش کیے گئے واقعات کی نوعیت اور اہم و غیر اہم کا فرق واضح ہونے کے ساتھ ساتھ بین السطور سے افسانے کی تنقید کے متعلق یہ بات سامنے آتی ہے کہ واقعات میں علت و معلول کا رشتہ ہونا مستحسن ہے بلکہ افسانے کی تشکیل میں بنیادی شرط بھی ہے لیکن یہ طے نہیں کرنا چاہیے کہ وہی افسانے اچھے اور معیاری ہوتے ہیں جن کے واقعات میں علت و معلول کا رشتہ واضح ہو۔ علت و معلول کے رشتہ کی بے معنویت کے پیش نظر شمس الرحمٰن فاروقی نے انتظار حسین کے افسانے ''آخری آدمی'' میں انسانوں کے بندر بن جانے والے واقعہ کو زیر بحث لا کر یہ ثابت کیا ہے کہ جس طرح اس میں علت واضح نہیں ہے اور اگر مچھلیوں کے پکڑنے سے بندر بننے کی علت واضح بھی ہے تو غیر اہم ہے اس سے افسانے کے بنیادی ڈھانچے پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ ان کا خیال ہے اگر علت و معلول کا رشتہ واضح ہو لیکن غیر اہم واقعات جمع کر دیے جائیں تو افسانہ کبھی دلچسپ نہیں ہو سکتا ہے۔ بعض دفعہ صرف ربط قائم رکھنے کے احتیاط میں افسانہ پن غائب ہو جاتا ہے۔ عملی تنقید کے سلسلے میں فاروقی کا یہ خیال اہم ہے کہ ایسے نظریات وضع کرنا جن کا اطلاق کسی فن پارے پر نہ ہو سکے ان کے بے معنی ہو جانے کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔

اسی لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے سے متعلق بیانات میں ایسی گنجائش رکھی ہے کہ وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے تنقیدی پیمانوں کے تحت وہ از کار رفتہ یا بے معنی قرار نہ دیے جا سکیں اور وہ تخلیقی رجحانات کے تبدیل ہوتے ہوئے مزاج کا ساتھ دے سکیں۔ اس بات کو ایک چھوٹی سی مثال کے ذریعہ اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے مضمون ''افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ'' میں تمثیل پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو تمثیل یعنی Allegory کہلائے گی۔ اور اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعہ کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان ہو یا کوئی بات بین طور پر رد یا ثابت نہ ہوتی ہو اسے فکشن کے زمرے میں لانا غلط نہ ہوگا۔''[۱]

۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، شہرزاد کراچی، ۲۰۰۴ء، ص: ۷۶

اس جملے سے واضح ہوتا ہے کہ ادب میں حتمی رائے کی گنجائش نہیں ہے۔ اس بات سے ہر شخص واقف ہے لیکن بہت کم افراد یہ احتیاط روا رکھنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ عموماً اپنے نظریات کا اطلاق کرتے ہوئے استدلالی انداز میں بات کہنے کے بجائے حتمی بات کہنے کا رجحان عام ہے۔ بعض جگہوں پر شمس الرحمن فاروقی نے بھی اصولی گفتگو کرتے ہوئے شدت پسندی سے کام لیا ہے۔ مثلاً ان کے مضامین "پلاٹ کا قصہ، کہانی پن کا مسئلہ" وغیرہ کے مطالعے سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ افسانے میں پلاٹ میں تنوع اہم نہیں بلکہ واقعات میں دلچسپی کا عنصر ہونا زیادہ ضروری ہے حالانکہ انھوں نے ایسے افسانوں کو اہمیت دی جو تکنیکی لحاظ سے ٹھوس اور تہہ دار تھے۔ خیر یہ ایک الگ بحث ہے۔ یہاں ان کی عملی تنقید سے متعلق تحریروں سے سروکار ہے اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان کی تحریروں نے افسانے کی تنقید کے روایتی طریقہ کار میں جدت پیدا کی۔ جس طرح انھوں نے پلاٹ کے سلسلے میں ارسطو کے نظریے (جس کی بنیاد پر اردو افسانہ کا پلاٹ تیار کیا جاتا رہا) سے اختلاف کرتے ہوئے ایک نیا نکتہ یہ پیش کیا کہ افسانے میں دلچسپی علت و معلول کے رشتے سے نہیں بلکہ واقعات کے اہم و غیر اہم ہونے سے پیدا ہوتی ہے، اسی طرح کہانی پن کے سلسلے میں بھی انھوں نے پرانے نظریہ پر بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا کہ افسانے کا ہر بیان کہانی نہیں بن سکتا اور نہ ہی تجسس و تحیر کسی واقعہ کو افسانہ بنا سکتا ہے۔ یعنی شمس الرحمن فاروقی اس مفروضہ کو رد کرتے ہیں جو ای۔ ایم فارسٹر نے قصہ کے سلسلے میں کہا تھا" کامیاب قصے کی پہچان یہی ہے کہ پڑھنے والا کہتا رہے، پھر کیا ہوا، پھر کیا ہوا" اس کے برخلاف شمس الرحمن فاروقی کا خیال یہ ہے کہ "پھر کیا ہوا" پوچھنے پر مجبور کرنے والا افسانہ عموماً غیر دلچسپ ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ قاری کو فکر مند نہیں کرتا۔ اس لیے کہانی کا مسئلہ تجسس و تحیر نہیں بلکہ انسانی لگاؤ اور فکر مندی اہم ہے اور افسانے کو دلچسپ بنانا زیادہ اہم ہے بہ نسبت پلاٹ میں منطقی ربط رکھنے اور تجسس پیدا کرنے کے۔ اس کے علاوہ وہ کردار نگاری کی اہمیت کے سلسلے میں ہنری جیمس اور ای۔ ایم فارسٹر کے نظریات کا تجزیہ کرتے ہیں اور کہتے کہ ان دونوں نے کرداروں کو پلاٹ پر اس لیے مقدم رکھا تھا کہ انسانی توجہ کو برانگیخت کرنے میں کردار

جتنا کارآمد ہیں واقعہ نہیں۔ لیکن بعض دفعہ ایسا بھی ہوتا ہے افسانے میں واقعات اتنے دلچسپ اور قاری کے ہم مزاج ہوتے ہیں کہ کردار کی غیر موجودگی کے باوجود افسانہ کامیاب ہوتا ہے، اس ضمن میں وہ کرشن چندر کے افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' کی مثال دیتے ہیں کہ اس میں واقعات کی کثرت دلچسپی کو مانع نہیں ہوتی۔

شمس الرحمن فاروقی نے افسانے کی تنقید کے روایتی اصولوں میں صرف جدت طرازی ہی نہیں بلکہ اس کا اطلاق بھی کیا ہے۔ راوی کے اقسام اور ان کے مسائل پر جو نظریاتی گفتگو کی تھی اس کا اطلاق ان کے مضمون ''بلراج کومل کے افسانے'' میں نظر آتا ہے۔ وہ غائب راوی اور متکلم راوی والے افسانوں کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''کومل کے جن افسانوں میں واحد متکلم راوی کا کردار کچھ اہمیت رکھتا ہے، ان میں بھی اس کی حیثیت مرکزی نہیں بلکہ مشاہدہ کی ہے۔ (تیسرا کتا) لیکن بعض میں مشاہد کی شخصیت نمایاں ہونے کے باوجود خود تنقیدی رنگ میں موجود ہے۔ (''قلم کے ٹکڑے''، ''ببول'')۔ یہ سب افسانے ایک رتبے کے نہیں ہیں۔ لیکن فی الحال صرف اس بات پر زور دینا مقصود ہے کہ ان افسانوں میں بیانیہ کے مختلف طریقے کم و بیش کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں۔'' [1]

بلراج کومل کے بیانیہ کے متعلق ان کا خیال ہے کہ جن افسانوں میں راوی کا لہجہ خشک اور غیر ڈرامائی ہے ان افسانوں کے واقعات میں انوکھا پن نمایاں ہے اور جن میں راوی کے جذبات و تاثرات واضح ہو گئے ہیں ان میں استعجابیت کم ہو گئی ہے یعنی راوی کی مداخلت نے افسانے کو غیر دلچسپ بنا دیا ہے۔ راوی اور بیانیہ سے متعلق تفصیلی گفتگو ''چند کلمے بیانیہ کے بیان'' میں بھی کی گئی ہے جس میں شمس الرحمن فاروقی نے بیانیہ کے اقسام اور زبانی بیانیہ کے فرق کی وضاحت کی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ''کردار اور بیانیہ کی کشمکش'' میں

۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمن فاروقی، شہرزاد کراچی، ۲۰۰۴ء، ص: ۱۳۲

بیانیہ کو اہم قرار دیتے ہوئے رولاں بارت کے حوالے سے جو سوالات اٹھائے ہیں وہ عملی تنقید میں بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔وہ لکھتے ہیں

> ’’پھر یہ سوال ہے کہ روایتی بیانیہ کس طرح کام کرتا ہے؟اس کی بدیعیات کیا ہیں؟اور اس کی کارفرمائی ہم آج کے افسانے میں کس طرح دیکھ سکتے ہیں؟آج کا افسانہ اگر واقعی روایتی بیانیہ کا پیرو ہے تو اس میں اس طرح کا تاثر کیوں نہیں ہے جو ہم روایتی بیانیہ میں دیکھتے ہیں!آخری سوال کا جواب تو یہ ہے کہ واقعی بیانیہ کی پیروی میں ایک اہم شرط نئے افسانے نے نہیں پوری کی ہے۔وہ شرط یہ ہے کہ بیانیہ میں صرف راوی کا point of view ہو،کسی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو‘‘[1]

فاروقی نے بیدی،انور خاں،شفق وغیرہ کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے اس نظریے کا اطلاق بھی کیا اور یہ بے اطمینانی ظاہر کی ہے کہ اردو کے افسانہ نگار منظر نگاری کرتے ہوئے اپنے یا کرداروں کے تاثرات بیان کرنے لگتے ہیں جس کے نتیجے میں افسانے کی بدیعیات کمزور پڑ جاتی ہیں۔افسانہ نگار کی مداخلت کی وجہ سے افسانہ اور قاری کے درمیان کا رشتہ ختم ہو جاتا ہے۔روایتی افسانے میں کردار پر فوکس کیا جاتا تھا لیکن جدید افسانے میں کردار نہیں ہوتے اس لیے افسانہ نگار جب کردار کے تاثرات اور منظر کو بیان کرتا ہے تو بیان جھوٹا اور مصنوعی معلوم ہونے لگتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کی تنقیدی تحریروں کا جو جائزہ مندرجہ بالا صفحات میں پیش کیا گیا ہے اس سے عملی تنقید کے اصول و طریقہ کار بآسانی مرتب کیے جا سکتے ہیں۔انھوں نے جس طرح افسانہ کی تنقید سے متعلق بنے بنائے کلیشے کو توڑ کر ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی اسے عملی تنقید کی عمدہ مثال کہہ سکتے ہیں۔اس کے علاوہ بلونت سنگھ کے افسانے میں کردار نگاری کی نوعیت،سریندر پرکاش کے افسانوں کی بنیادی کلید کی وضاحت اور انور سجا

۱۔ افسانے کی حمایت میں،شمس الرحمن فاروقی،شہرزاد کراچی،۲۰۰۴ء،ص:۱۶۷

د کے یہاں موضوع اور تکنیک کے تنوع پر تفصیلی مضمون سے ان کے نظریات کی اطلاقی صورت بھی کم وبیش سامنے آتی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ دوسرے لوگوں نے فاروقی کے نظریات سے استفادہ کر کے عملی تنقید کی بہترین مثالیں پیش کیں اس لیے یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ شمس الرحمن فاروقی کی تحریروں نے عملی تنقید کو سمجھنے میں اہم کردار ادا کیا۔

اپنے انفرادی نظریہ سازی کی بنیاد پر فن پاروں کا تجزیہ و مطالعہ کرنے والے ناقدین میں پروفیسر شمیم حنفی کی تحریریں بھی اہمیت کی حامل ہیں۔ انھوں نے بھی عملی تنقید کے متعلق کما حقہ تو نہیں لکھا مگر ان کی تحریریں اس طرز تنقید کے دائرے کو وسیع کرنے میں ضرور کارآمد ہو سکتی ہیں۔ وہ تنقید کو سائنسی عمل تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ احساس وجذبہ کا مظہر بھی گردانتے ہیں۔ ان کے نزدیک آرٹ کی تفہیم وتعبیر کا عمل محض ذہنی نہیں بلکہ اعصاب وحواس اور جذبات وخیالات پر حاوی ہونے والا مشترک عمل ہے۔ اسی لیے وہ فن پارے کے تجزیے میں تہذیبی قدروں کے سیاق وسباق اور ترجیحی طور پر عصری وعمرانی حالات کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ جب کہ عملی تنقید فن پارے کے تجزیے میں مصنف کے حالات وسماجی کوائف کی نفی کرتی ہے۔ اسی لیے حامدی کاشمیری نے شمیم حنفی کے تنقیدی طریقہ کار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''شمیم حنفی جدید تنقید کے اصول ونظریات کا خاصا علم رکھتے ہیں مگر وہ عملی تنقیدوں میں اپنے علم کو مربوط، منطقی اور نتیجہ خیز طریقہ سے پیش نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اور ''نئی شعری روایت'' ان کے وسیع علم، مشاہدے اور مطالعہ کا احساس تو دلاتی ہیں مگر ان کے کسی منفرد، منضبط یا بالیدہ تنقیدی نظریے کی تشکیل نہیں کر پاتیں۔'' [1]

شمیم حنفی کی تحریروں سے متعلق مندرجہ بالا رائے کو حتمی نہیں سمجھنا چاہیے کیوں کہ انھوں نے قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی افسانہ نگاری پر جو مضامین لکھے ہیں اس سے اسلوبیاتی مطالعے کی عمدہ مثال سامنے آتی

۱۔ حامدی کاشمیری، معاصر تنقید ایک نئے تناظر میں، ص:۱۷۶

ہے۔ ابتدا میں عملی تنقید سے متعلق ناقدین کی جو تحریریں بطور نمونہ پیش کی گئی ہیں ان میں یہ ذکر آچکا ہے کہ اسلوب کا مطالعہ وتجزیہ عملی تنقید کا ایک جز ہے۔ اس لیے شمیم حنفی کے تجزیے عملی تنقید کے دائرے میں شامل ہو جاتے ہیں اس کے علاوہ انھوں نے کچھ اصولی گفتگو بھی کی ہے جس کا اطلاق ان کے تجزیاتی مطالعوں میں موجود ہے۔ مندرجہ بالا سطور میں کہا گیا ہے کہ وہ تخلیقی محرکات کے پس پردہ تہذیب وثقافت کی کارکردگی ضرور تلاش کرتے ہیں اسی طرح کہانی لکھنے کے عمل کو وہ تہذیبی سرگرمی سے تعبیر کرتے ہیں اور شاعری وفکشن کے اسالیب کا منبع مشرقی روایت کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فکشن میں ہمارا اور دوسری زبانوں کا سب سے بڑا امتیاز بیانیہ اسالیب کی کثرت اور قصے کی حکائی روایت اور تجریدی روایت کے مابین ایک پیچیدہ تعلق کی تعمیر ہے، کتھا سرت ساگر ،پنچ تنتر ،جاتک ،الف لیلہ، معمے، شکارنامے اور روشن مالائیں ہماری تخلیقی روایت سے وابستہ سرمایے کے علاوہ وہ ہمارے اجتماعی تخیل کی زرخیزی ،اور ہماری اجتماعی سرشت کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ مشرق کے مزاج کا یہ سب سے بڑا وصف ہے جس کا جواب مغرب کے پاس نہیں ہے اور اس وصف کی جڑیں ہمارے اجتماعی کلچر میں پیوست ہیں، اس سے عالمی اور بین الاقوامی رویوں اور معیاروں کا کوئی بھی نقشہ ہمارے فکشن کی بنیادی روایت پر حاوی نہیں ہوسکتا ،بیانیہ کے جتنے اسالیب تخیل کی سرزمین میں پھوٹتے ہیں اور انسانی احساس و واردات کی آزمودہ اور قیاسی ،طبیعی اور مابعد الطبیعی ،حقیقت پسندانہ اور روحانی غرض کہ طرح طرح کی جس قدر تشبیہیں ہمارے قصہ گویوں نے تیار کی ہیں ،ان سے الگ ہوکر کسی اور طریق اظہار کے بارے میں سوچنا شاید ممکن ہی نہیں۔ بیانیہ کے نئے سے نئے اور پرانے سے پرانے اسلوب کا نام ہمیں اپنی روایت میں مل جائے گا، اردو کے جدید تر افسانے کی بنیادیں بھی اسی سطح پر استوار ہوئی ہیں۔'' [1]

---

[1] ذہن جدید، سہ ماہی دہلی ،ص ۵۷، مارچ تا مئی ۱۹۹۸

مندرجہ بالا اقتباس میں قصہ، کہانی اور افسانے کے اسلوب کے متعلق شمیم حنفی نے جو خیالات پیش کیے ہیں اس کا اطلاق یا ان عناصر کی نشاندہی قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے حوالے سے کی ہے اس کے علاوہ بعض ایسی چیزوں کی تشریح بھی کی جن سے غلط فہمی کا اندیشہ تھا۔ افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے سلسلے میں جو نکات پیش کیے تھے اس کا اطلاق بعض ناقدین نے قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر کیا تھا مگر شمیم حنفی اس کے متعلق لکھتے ہیں۔

> ''قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ سطح ماضی و حال کی آویزش سے زیادہ ان کے باہمی ربط و ضبط کے نتیجے میں ہموار ہوئی چنانچہ نوسٹلجیا کا عمل بھی ان کے قصوں میں ایک طرف فنی حکمت عملی کے طور پر ظاہر ہوا، دوسری طرف اس نے حال کے پس منظر میں ماضی کے کچھ نئے معنی مقرر کیے۔'' [1]

شمیم حنفی نے اپنے مضامین میں افسانہ نگاروں کے اسلوب پر کیے گئے تبصروں اور مفروضوں کا جائزہ لے کر جس طرح مدلل انداز میں گفتگو کی ہے مندرجہ بالا اقتباس اس کا ایک نمونہ ہے۔ اس کے علاوہ منٹو، انور سجاد، بلراج مین را وغیرہ کے افسانوں پر جو مضامین لکھے ہیں انھیں بھی عملی تنقید کے زمرے میں اس طرح رکھا جا سکتا ہے کہ عملی تنقید میں اسلوب کا مطالعہ بڑی اہمیت کا حامل ہوتا ہے اور شمیم حنفی نے بیشتر جگہ اسلوب پر ہی بحث کی ہے۔ بعض افسانوں کے اسالیب ان کی کڑی تنقید کی زد میں رہے ہیں اور افسانوں کے اسلوب کو خوب سراہا ہے مثلاً انور سجاد کے افسانے ''کونپل'' کے متعلق ان کا خیال ہے کہ زبان و بیان کے معاملے میں اپنی جامعیت، رچاؤ اور صراحت کے اعتبار سے بہت ممتاز اور نمایاں حیثیت رکھنے والی کہانی ہے۔

اردو افسانے کی تنقید کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ بعض ناقدین کی تحریریں افسانے کی تنقید میں بیک وقت نظریہ سازی اور اطلاقی نمونے دونوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اگر چہ ان میں سے نظریہ اور اطلاقی

۱۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، ۲۰۱۱، ص: ۱۱۶

صورت کو الگ الگ کرنا مشکل ہے لیکن اس مشکل عمل سے گزرنے میں اگر کامیابی حاصل ہو جائے تو خاطر خواہ نتائج سامنے آئیں گے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ، وارث علوی، فضیل جعفری، مہدی جعفر، عتیق اللہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مہدی جعفر کی افسانہ تنقید بڑی حد تک شمس الرحمن فاروقی کے پیش کردہ نکات سے ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ فاروقی نے افسانہ میں پلاٹ اور منطقی تسلسل کے بجائے واقعہ کی دلچسپی کو اہم قرار دیا ہے۔ اسی طرح مہدی جعفر کا بھی خیال ہے کہ افسانہ میں کہانی پن ضروری ہے لیکن اس کی جمالیات ایسے پلاٹ کا تقاضا کرتی ہے جو موثر ہو، اس میں آغاز، وسط اور انجام کی کوئی قید نہیں۔ صرف واقعات کا اہم و منضبط ہونا کہانی میں اضافہ کا سبب ثابت ہوگا۔ انھوں نے افسانویت اور کہانی پن کے درمیان فرق واضح کر کے کہانی پن کی جزئیات کا تعین کیا ہے۔ جزئیات کے متعلق ان کا خیال ہے کہ پلاٹ کے علاوہ بیانیہ ہے جو کہانی پن کے اجزاء کا مختلف مجموعہ ہے۔ اس میں راوی کردار مکالمے، لہجے اور اسلوب کے علاوہ کہانی کی فضا اور عینی منظر بھی شامل ہے۔ وہ کہانی پن کی اہمیت کے وجوہ بھی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کہانی پن کا ایک اہم جز دلچسپی ہے۔ واقعات کا منطقی تسلسل اگر ضرورت سے زیادہ ہو جائے تو کہانی کی دلچسپی ضائع ہونے لگتی ہے۔ ایسی حالت میں صورت حال کو بدل کر واقعات کی ایک نئی سطح قائم کرنی پڑتی ہے۔ اچانک ایک سچویشن سے دوسری سچویشن پر جست لگانا تکنیکی دلچسپی قائم کرتا ہے۔ جیسے جیسے کہانی کا کھیل گہرا ہوتا ہے اور اس کی فسوں کاری بڑھتی ہے۔ اپنے جادوئی اثر سے قاری کی ذہنی یا جذباتی تبدیلی کا باعث ہوتی ہے۔“ [1]

مہدی جعفر نے افسانہ سے پلاٹ کو منہا نہیں کیا ہے بلکہ میکانکی حد تک منطقی ربط کو غیر ضروری قرار دیا

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، معیار پبلی کیشنز دہلی ۱۹۹۸، ص: ۷

ہے۔اس کے علاوہ انھوں نے فن، فن کار اور قاری کے درمیان حائل ہونے والے Barriers پر ایک محاکمہ قائم کیا ہے ان کا خیال ہے کہ بیانیہ کہانی پن کا ایک بڑا اور پیچیدہ عنصر ہے۔ ترسیل کی کامیابی و ناکامی بیانیہ پر منحصر ہے لیکن نئی نسل کا فن کار بیانیہ کو رواں اور قابل فہم بنانے پر توجہ دینے کے بجائے نئے الفاظ اور نئی تراکیب کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ جب کہ ناہموار بیانیہ کی وجہ سے متن اور ترکیب کی تفہیم میں دشواریاں پیش آتی ہیں جو مصنف نے بغیر سوچے سمجھے نئے پن کی کوشش میں استعمال کیا ہے۔

ان کے مضمون ''افسانے میں تعین قدر کا مسئلہ'' سے افسانے کی عملی تنقید کے کچھ اصول و دائرہ کار مرتب کیے جا سکتے ہیں۔ اس مضمون میں وہ گوپی چند نارنگ کی اس رائے ''سب سے پہلے تو یہ بات غلط ہے کہ نئے افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع ہوا'' سے اتفاق کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> ''مجھے نئے افسانوں کی تازہ بہ تازہ نو بہ نو تخلیق میں گہری دلچسپی ہے ان افسانوں میں صورت حال یا ماحول پر جو راست انداز در پردہ یا پُراسراری تنقید ہوتی ہے وہ مجھے بھاتی ہے۔ ان کے ذریعہ اسالیب اور زبان کی شکست و ریخت کے امکانات میرے تجسس کو ہوا دیتے ہیں۔ ان کے نئے ڈھنگ سے چونکانے کا عمل مجھے اچھا لگتا ہے۔''[۱]

مہدی جعفر نے ان جملوں کے ذریعہ گویا نئے افسانے کو ایک سند عطا کر دی ہے کہ وہ عناصر جن کی وجہ سے نئے افسانے کو ژولیدہ قرار دیا جا رہا ہے وہی دراصل ادبیت اور افسانویت کی بنیاد ہیں۔ ان کا خیال ہے زبان و بیان اور اسلوبیات سے افسانہ کی قدر و قیمت متعین کرنا ممکن نہیں، اور نہ ہی قاری کے ذوق کا تعین کر کے افسانے کو پرکھا جا سکتا ہے۔ یا اگر ایسا قاری میسر آ جائے جو افسانہ کی تازگی میں دلچسپی لیتا ہو تو ظاہر ہے کہ دلچسپی کی تلاش میں اس کی خواہش ہوگی کہ کہیں جھول واقع نہ ہو۔ اگر کہیں جھول محسوس ہوا تو اس کی دلچسپی میں کشیدگی پیدا ہو جائے گی۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ میں دلچسپی یا ارتکاز اس وقت پیدا ہوتا ہے جب افسانہ نگار

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، معیار پبلی کیشنز، دہلی ۱۹۹۸، ص: ۱۹

اور قاری کے درمیان من وتو کا سلسلہ بہت کم رہ جائے۔دلچسپی اور تجسس کے سلسلے میں مہدی جعفر نے اپنی کتاب ''اردو افسانے کے افق'' میں مشرقی کلچر،فضا اور ماحول کو دلچسپی پیدا کرنے والے عناصر میں اہم عنصر قرار دیا ہے۔

جیسا کہ ابتدا میں کہا گیا تھا کہ عملی تنقید فن پارے کے ان پوشیدہ گوشوں کو اجاگر کرتی ہے جو عام نظروں سے اوجھل رہ جاتے ہیں۔لہذا مہدی جعفر کی تنقید افسانے کے انھیں مبہم پہلوؤں کے تجزیے سے عبارت معلوم ہوتی ہے جو دوسرے تجزیہ نگاروں کی گرفت میں نہیں آسکے۔نئے افسانے کی تعین قدر کے سلسلے میں انھوں نے جو طریقے اور دائرہ کار بیان کیے ہیں ان میں عملی تنقید کے بہترین نمونے موجود ہیں۔انھیں بھی بنے بنائے اصولوں کی برتری قبول نہیں بلکہ ان کا خیال ہے جب افسانہ کی جہتیں بدل رہی ہیں تو نقاد کو دیکھنا چاہیے کہ تنقید کرنے کے نئے پیمانے کیا ہوں گے اور انھیں کن اصولوں کو بروئے کار لانا ہے۔

وارث علوی نے بلا تخصیص اردو افسانہ کے ابتدائی دور سے لے کر جدید دور تک کے افسانوں پر اظہار خیال کیا ہے۔بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں افسانہ کی تنقید سے متعلق نظریاتی اور عملی دونوں طریقہ کار پر بحثیں ملتی ہیں۔اپنے مضمون ''اجتہادات روایت کی روشنی میں'' افسانہ میں آنے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہوئے فنی وفکری خامیوں کی طرف جو اشارے کیے ہیں وہ عملی تنقید کے ضمن میں کارآمد کہے جاسکتے ہیں۔جدید افسانہ نگاروں کے متعلق ان کا خیال ہے کہ مرقع سازی،تصویر کشی اور لفظی پیکروں کے فقدان کی وجہ سے اشیاء کو علامت میں بدلنے سے قاصر رہے۔اسی طرح نقادوں پر ان کا اعتراض یہ ہے کہ وہ نام نہاد نظریہ کے تحت افسانے کو پرکھتے ہیں اور اگر افسانہ ان کے مخصوص نظریہ پر پورا نہ اترے تو اسے لایعنی قرار دے دیتے ہیں۔مثلاً ہیئتی نقاد تجریدی افسانہ کی تعریف وتحسین میں حد سے تجاوز کرتے ہیں اور محض طریقہ کار کی بنیاد پر قدری فیصلے کرتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے اس طریقہ کار کو استعمال کرنے والا افسانہ نگار بڑا فنکار ہونے کا دعویدار ہو جاتا ہے۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ وارث علوی کسی مخصوص رویے کی اتباع کے خلاف ہیں۔وہ

اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ کسی تخلیق میں اگر کوئی مثبت پہلو نہ ہو تو بھی وہ ایک فن کار کا تخلیقی و تجرباتی کارنامہ ہونے کی وجہ سے زندہ رہنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ جدید افسانہ کی قرأت اور تنقید کے باقاعدہ اصول و پیمانے تو نہیں مگر کچھ طریقہ کار انھوں نے بیان کیے ہیں چند سطریں ملاحظہ ہوں:۔

''علامتی اور تجریدی طریقہ کار بھی من جملہ دوسرے طریقوں میں سے ایک ہے، اور فی نفسہٖ کسی افسانے کی اچھائی اور برائی کا ضامن نہیں۔ میں یہ قبول کرتا ہوں کہ طریقہ کار کی تبدیلی تخلیقی احساس کی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ مجھے آپ کی یہ بات بھی قبول ہے کہ مثلاً احساس کی تبدیلی کی وجہ سے حقیقت پسند افسانے کے برعکس علامتی افسانے میں فنکار ایک سماجی مبصر کی بجائے ایک شاعر ایک سریت پسند ایک وجودی فلسفی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ لیکن اس سے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ اس احساس کے ہونے سے افسانہ افسانہ بھی بنتا ہے۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسے افسانوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہمیں فکشن کے روایتی مذاق کو خیر باد کہنا ہوگا اور افسانہ کو واقعہ کردار یا پلاٹ کی صورت میں دیکھنے کے بجائے اسے ایک نثر، یہ انشائیہ مرقع، شعور کی رو، مونولاگ، اسطور، حکایت اور تمثیل کے طور پر دیکھنا ہوگا''۔[۱]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ وارث علوی ترقی پسند تنقید اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کے کرافٹ اور تخلیقی طریقہ کار سے اتفاق نہیں رکھتے اور نہ ہی جدید افسانہ سے مطمئن ہیں۔ وارث علوی کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ پلاٹ، کردار، جزئیات، دلکش منظر کشی سے بھرپور افسانے کے قائل ہیں۔ انھوں نے جدید اردو افسانے کے مواد کے ہلکے پن، فنی ڈھانچہ کی بے ترتیبی کے ساتھ ناقدین کے رویوں پر بھی طنزیہ پیرائے میں لکھا ہے کہ:۔

۱۔ بتخانہ چیں، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۰، ص: ۵۱۳

''ادھر نقاد ہیں کہ حقیقت نگاری، واقعہ نگاری، کردار اور پلاٹ کے خلاف بلا سوچے سمجھے جو
کچھ منھ میں آتا ہے بولتے رہتے ہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ فلابیر سے لے کر راب گرئے تک
حقیقت نگاری کے تصور میں کیسے تغیرات آتے رہے ہیں۔ کبھی بھی حقیقت نگاری آرٹ کا
آدرش نہیں رہی۔ مکمل حقیقت نگاری صرف فلمی کیمرے سے ممکن ہے جو ہر تفصیل اور جز کی
تصویر پیش کر دے۔ آرٹ میں یہ ممکن نہیں۔'' [۱]

مندرجہ بالا اقتباس کے ان چار سطروں سے سوائے اس کے اور کچھ واضح نہیں ہوتا کہ تنقید برائے تنقید کا رویہ قابل اعتراض ہے۔ سوال یہ ہے کہ عملی تنقید کے ضمن میں اسے کیوں نقل کیا گیا۔ دراصل اردو افسانے کی تنقید میں عملی تنقید کے متعلق واضح طور پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان تنقیدی تحریروں کا تجزیہ کر کے عملی تنقید کے تعلق سے کچھ نکات وضع کیے جائیں۔ وارث علوی نے افسانے کی عملی تنقید واضح انداز میں کی ہے مگر اصول کے سلسلے میں ان کے یہاں بھی بین السطور سے نکات تلاش کرنے کی ضرورت ہے۔ مثلاً ان کا خیال ہے کہ عروضی نظام، استعاروں، اشاروں، تلمیحوں، علامات اور اساطیر وغیرہ شاعری کے اسلوبیاتی خصائص ہیں۔ اس خیال کے پس پردہ جو بات پوشیدہ ہے وہ یہ ہے کہ افسانہ چونکہ نثری صنف ہے اس لیے اس میں ان وسائل سے کام لینا فنی معراج نہیں بلکہ فکشن کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کی شعریات کی بنیاد پر اچھے برے ہونے کا فیصلہ ہونا چاہیے۔ وہ افسانے میں اسلوب کی کارکردگی کو تسلیم کرتے ہیں مگر اس بات کے قائل نہیں کہ اسلوب کو بہتر بنانے کے لیے شاعری کے وسائل کا سہارا لیا جائے اور نہ ہی یہ روش ہونی چاہیے کہ افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے اسلوب کو بالکل نظر انداز کر کے نقطۂ نظر، فلسفہ حیات، نفسیاتی ژرف بینی، کردار نگاری، پلاٹ کی تعمیر، مقامی فضا، ماحول اور منظر کو ترجیح دی جائے۔ اسی طرح افسانے میں واقعہ اور واقعہ کی نوعیت پر توجہ مرکوز کرنے کے بجائے صرف پلاٹ کی ترتیب پر نظر رکھنا

۱۔ نکتہ چیں، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۰، ص: ۵۱۳

،سماجی و تہذیبی رنگ آمیزی کو سراہنا، مصنف کی فکر مندی یا دانش مندی کو تلاش کرنا، ظریفانہ نکتہ یا طنزیہ فقروں کی جستجو افسانے کی تنقید کو مجروح کر دیتی ہے۔

عملی تنقید میں فن پارے کے لسانیاتی گوشوں کے تجزیہ پر بھی زور دیا گیا ہے۔ لیکن شاعری کی طرح مصوتوں اور مسموں کو شمار کرنا افسانے میں ممکن نہیں اس لیے افسانے کی لسانیاتی تنقید تقریباً ناممکن ہے۔ گوپی چند نارنگ کا خیال یہ ہے کہ فکشن کی لسانیاتی تنقید اس لیے ناممکن ہے اس کا بیانیہ طویل ہوتا ہے۔ افسانے کی لسانی تنقید کے متعلق وارث علوی کا خیال ہے کہ افسانہ کی لسانی تنقید اس لیے نہیں ممکن ہے کہ افسانے کا قاری لفظوں کو پڑھتا نہیں بلکہ لفظوں سے ماوراء کسی اور چیز کو دیکھ رہا ہوتا ہے، کتاب اور قاری کے بیچ، دونوں کے جدلیاتی ٹکراؤ سے تجربہ کی ایک نئی کائنات نے جنم لیا ہے۔ اس سے مراد یہ کہ جدید افسانہ میں متن کے معنی متعین نہیں ہوتے بلکہ قاری کی ذہنی سطح معنی کو خلق کرنے کا منبع و سرچشمہ ہوتی ہے۔ اور اس کے لیے ضروری ہے کہ متن میں بھی وہ تہہ داری برقرار ہے۔ اسے دو اور دو چار کی طرح حل کر کے ایک طرف نہ کیا جا سکے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

> ''ظاہر ہے معنی کی توسیع اور انکشاف کی ضرورت ان کہانیوں میں زیادہ ہوتی ہے جو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ ابعاد کی حامل ہوتی ہیں، جب اخلاقی کشمکش پیچیدہ مرحلہ میں داخل ہوتی ہے، جذبات الجھ جاتے ہیں اور نفسیاتی رشتوں میں گانٹھ پڑ جاتی ہے اور پوری صورت حال فہم و فراست کی گرفت میں نہیں آتی۔ اس وقت ایک تشبیہ بجلی کی طرح چمک کر تمام مبہم گوشوں کو منور کر دیتی ہے۔''[۱]

وارث علوی نے مختلف طرح کے افسانوں کے مطالعہ و تجزیہ کے بعد ہی یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ نفسیاتی و فلسفیانہ کہانیاں توسیع و انکشاف کی متقاضی ہوتی ہیں اور ان کے اثرات دور رس اور دیرپا ہوتے ہیں اسی لیے

۱۔ جگ مانہ بھیں، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۰، ص: ۵۹۸

یہ رائے عملی تنقید کے سلسلے میں کارآمد ہو سکتی ہے۔ اس ضمن میں ان کا مضمون ''افسانہ کی تشریح کے چند مسائل'' اور ''افسانہ نگار اور قاری'' بھی قابل ذکر ہیں۔ وارث علوی کے ان مضامین کے ذریعہ بڑی حد تک افسانے کی تنقید کے پیانے واضح ہوئے ورنہ لوگوں نے تو خصوصاً بلراج کومل نے نئے افسانہ میں شاعرانہ تراکیب اور وسائل کو استعمال کرنے کی گنجائش پیدا کرنے کی کوشش کی ان کا خیال ہے کہ شاعری اور افسانے کی حد بندیاں ٹوٹ رہی ہیں۔ انھیں کے مضمون سے بڑی حد تک افسانے کے اسلوب کو شاعری کے مقابل لانے کا حوصلہ ملا۔ ورنہ اس سے پہلے افسانہ پر محض تاثراتی یا تبصراتی انداز کے علاوہ بامعنی گفتگو کرنے کا رجحان نہ تھا لیکن وارث علوی کے قلم اٹھانے کے بعد صورت حال تھوڑی بہتر ہوتی نظر آرہی ہے۔ اور ناقدین کی چیدہ چیدہ تحریریں اس طرز کو تقویت پہنچانے میں معاون ہو رہی ہیں۔

پروفیسر عتیق اللہ نے افسانہ کی تنقید کی سست رفتاری اور سہل پسندی کی طرف اشارے تو کیے ہیں مگر اس کے حل کی صورتیں کم بتائی ہیں۔ ان کی نظر افسانہ کی نئی تنقید پر ہے جس کے تحت نقادوں نے ترقی پسندوں کے موضوع اور مقصدیت کی طرح اسلوب اور تکنیک کے سلسلہ میں شدت برتی اور افسانہ میں قول محال، آئرنی، شعور کی رو کے علاوہ موضوع اور دوسرے عناصر کو بالکل خارج کرنے پر مصر ہو گئے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''مدعا یہ کہ محض اسلوب کی خاص وضع یا چند مخصوص جدلیاتی الفاظ کی تکرار کو موضوع بحث بنانے سے افسانوی تنقید کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ افسانوی تنقید کو تقریباً اپنی ہر صورت میں رویے، نقطہ نظر اور موضوع کو مرکوز رکھنا ہوگا۔ میرا اصرار اسی بات پر ہے کہ اسلوب۔۔ تخلیق کی محض خارجی وضع کا نام نہیں ہے بلکہ رویہ اور نقطہ نظر سے اس کی مکمل شناخت قائم ہوتی ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر تکنیک بھی اسلوب ہی کے دائرے میں آجاتی ہے۔ کسی افسانے کا بیانیہ اسلوب اس کی بیانیہ تکنیک بھی ہے اور بعض افسانوں میں بیانیہ اظہار کی اپنی

قدرت محض موضوع کی مناسبت سے آزماتا ہے۔"[۱]

پروفیسر عتیق اللہ اسلوب کو افسانہ کا اہم مسئلہ سمجھتے ہیں۔ چونکہ وہ ادب میں کسی ایک عنصر کی برتری کے قائل نہیں ہیں اسی لیے افسانہ میں بھی کسی ایک جز کو تعین قدر کا ذریعہ تسلیم نہیں کرتے ہیں۔ خواہ وہ پلاٹ ہو یا کردار، زبان ہو یا اسلوب۔ اس کے علاوہ ان کا خیال یہ ہے کہ اسلوب کو محض اسٹائل کے لغوی سیاق میں دیکھنا تنقید میں مسئلہ پیدا کر سکتا ہے اور افسانے کا اسلوب موضوع کے تابع ہوتا ہے اس لیے افسانے کی تنقید موضوع اور رویے کو زیر بحث لائے بغیر نہیں کی جا سکتی ہے۔ "اسلوب شخصیت کا اظہار ہے" انھوں نے اس نظریہ کی توسیع کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اسلوب شخصیت کی ایک نئی دریافت کا نام بھی ہے اور اسلوب Persona نہ ہو کر بذاتہ person کے مترادف ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ بھی بیانیہ کو افسانہ کی بنیادی کلید تسلیم کرتے ہیں مگر مصنف کی طرف سے غیر ضروری توضیح و تنقید کو فن کی نارسائی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اسی طرح اسلوب کی پیچیدگی و ژولیدگی بھی افسانہ سے مفہوم اخذ کرنے میں مانع ہوتی ہے۔ افسانے کی عملی تنقید کے حدود اور پابندیوں کے حوالے سے ان کا خیال ہے کہ افسانہ پر شاعری کے پیمانوں کا اطلاق اس لیے بھی گمراہ کن ہے کہ تخیل کی جولانیاں دکھانے کی جو آزادی شاعری میں ہے وہ افسانہ میں ممکن نہیں۔ کیوں کہ شاعری میں زمان و مکان کی پابندی میں وہ شدت نہیں ہوتی جو افسانہ میں ہوتی ہے۔ اس لیے افسانہ کو پرکھتے ہوئے شاعری کی طرح استعاروں اور پیکروں میں ملفوف اعلی فکر کی ترجمانی افسانہ میں نہیں ہو سکتی۔ افسانہ کا بیانیہ قدرے وضاحتی ہوتا ہے اس کے اسلوب میں وہ ابہام نہیں ہو سکتا ہے جو کسی شاعری کے اسلوب میں ممکن ہے۔ اس ضمن میں وہ اپنے مضمون "اردو ناول تکنیک اور ہیئت کے تجربے" میں لکھتے ہیں:

"شاعری زمان و مکان کا ایک دھندلا سیاق و سباق رکھنے کے باوجود اسے اپنے لیے شرط

۱۔ نیا افسانہ نئے دستخط: نشاط شاہد، معیار پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء، ص: ۳۲۲

کے طور پر قبول نہیں کرتی۔شاعری میں کئی زمانوں کا سفر لمحوں میں طے کر لیا جاتا ہے اور اس
کے مطلعے میں زبان جو اندر سے دھند قائم کرتی ہے، باہر کی روشنیوں سے زیادہ چکا چوند
کرنے والی ہوتی ہے۔اس کے برعکس فکشن میں زبان کا عمل کئی دوسرے تکنیکی مقاصد کے
ساتھ مشروط ہوتا ہے۔اسی لیے شاعری جس قدر آزادیاں اور کھل کھیلنے کے مواقع فراہم
کرتی ہے، فکشن کی فطرت سے بعید تر ہے۔شاعری میں زبان اپنے بہترین تخلیقی جوہر کے
ساتھ وارد ہوتی ہے جب کہ فکشن میں تخلیق کے اس جوہر کی کمی کو اس میں نمو پانے والے
واقعات اور کردار کے مزاج اور اکثر مبہم اور غیر یقینی رشتے اور علامتی معنویتوں سے بھری
ہوئی situationاور ان کے سیاق وسباق پر کرتے ہیں۔" [۱]

مندرجہ بالا اقتباس اگرچہ ناول کے حوالے سے ہے مگر افسانہ پر بھی یہی بات صادق آتی ہے کہ افسانہ
میں واقعات اور کردار، علامت و استعارے ایک پوشیدہ رشتے میں منسلک ہوتے ہیں اس لیے افسانہ میں
پیچکش کے وہ امکانات معدوم ہوتے ہیں جو شاعری میں ممکن ہیں یہ الگ مسئلہ ہے کہ شاعری میں بیانیہ کی
گنجائش نہ ہونے کی وجہ سے بہت سے مسائل کا سامنا ہوتا ہے۔پروفیسر عتیق اللہ نے مختلف ناولوں اور
افسانوں کے حوالے سے اپنے دعویٰ کا استدلال بھی پیش کیا ہے جس سے عملی تنقید کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور
ساتھ ہی ساتھ فکشن کی تنقید سے متعلق ایک سازگار فضا تخلیق ہونے کے امکانات بھی پیدا ہوتے ہیں۔اپنے
مضمون میں منٹو اور پریم چند کے اسلوب کا موازنہ کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ منٹو نے زبان کی سادگی اور
سلاست میں پریم چند کا طریقہ اپنایا لیکن اس کے برتاؤ یعنی جس سے افسانہ کا اسلوب تیار ہوتا ہے اس میں
بے دردی اور معروضیت کے ساتھ تراش خراش کی ہے۔منٹو نے کرداروں کی پیش کش میں ملمع سازی نہیں کی
ہے جبکہ پریم چند کے کردار مصنوعی اور جذباتیت کے شکار معلوم ہوتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ افسانوی

۱۔ ترجیحات، عتیق اللہ، ایم۔آر آفسٹ پرنٹرس دہلی، ۲۰۰۲،ص:۲۱۱

کرداروں سے یہ توقع نہیں رکھنی چاہیے کہ وہ ہو بہو حقیقی زندگی کی طرح ہوں گے۔ اس خیال کو ذہن میں رکھ کر تنقید کی جائے گی تو افسانہ میں یقیناً خامیاں نظر آئیں گی۔ اس بات کے ذریعہ، دوسرے ناقدین نے جس شدت سے افسانے کے کرداروں کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے ان کی اس شدت میں تھوڑی سی تخفیف ہو جاتی ہے اپنے مضامین میں کرداروں کا جو جائزہ انھوں نے پیش کیا ہے اس سے ان کے نظریہ کی وضاحت بھی ہوتی ہے اور بعض مقامات پر اپنے ہی نظریہ سے منحرف بھی نظر آتے ہیں۔ فکشن تنقید سے متعلق پروفیسر عتیق اللہ کی تحریروں میں بعض لغزشوں سے قطع نظر مجموعی طور پر عملی تنقید کے نمونے تلاش کیے جاسکتے ہیں اور نظریاتی بحثیں بھی۔ انھوں نے فکشن تنقید میں نقادوں کی سہل پسند و شدت پسند دونوں رویوں کی بھی نشان دہی کی ہے ۔جس میں روایتی و جدید دونوں دور کے افسانہ نگاروں کے سلسلے میں کی جانے والی بحث اہم ہے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین نے فکشن تنقید کی نوعیت اور صورت کا جائزہ لے کر ان باتوں کی طرف توجہ دی ہے جس سے فکشن تنقید نا آشنا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ کی فنی پیچیدگی، ترتیب و تشکیل اسے تاریخ و واقعہ نویسی یا صحافت سے ممتاز کرتی ہے۔ لیکن تنقید میں حقیقت نگاری پر بے جا اصرار کر کے صحافتی اور خبر نویسی اور افسانہ نگاری کے درمیان کا فرق ختم کر دیا۔ اس لیے ایسے نقادوں کی ضرورت ہے جو افسانہ کے رموز سے واقف ہوں اور افسانے کی باقاعدہ شعریات مرتب کریں اور ایسے سوالات قائم کریں جو افسانوی متن کی تشکیل اور فن کار کی فطانت سے تعلق رکھتے ہوں۔

اردو میں مابعد جدید افسانے کا تعارف موضوعاتی اور نظریاتی سطح پر کرایا گیا ہے۔ یعنی مابعد جدید کیا ہے۔ اس کے احاطۂ تحریر میں کون کون سے چیزیں لائی جاسکتی ہیں اور ادب کی تعبیر میں کن اصولوں کو عمل میں لاتی ہے۔ اس رویہ پر غور و فکر کرنے والے ماہرین کا خیال ہے کہ مابعد جدید تنقید ان تمام ادبی حد بندیوں سے انحراف کرتی ہے جو ادب پارہ اور قاری کے درمیان حائل ہوتی ہیں اور فن پارے پر کسی بھی قسم کی موضوعی یا فنی پابندی عائد کرتی ہیں۔ تخلیق و تنقید کی آزادی اس نظریہ کا بنیادی مدعا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے

کہ یہ فن پارہ کو کسی ایک زاویہ یا کسی مخصوص ادبی رویہ کے سانچہ میں رکھنے کے بجائے اس کی تعبیر کے متعدد امکانات پیدا کرتی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے لفظوں میں مابعد جدید کی وضاحت یوں ہوتی ہے:۔

''مابعد جدید نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی، اور چونکہ یہ نظریہ کی ادعائیت کو رد کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے، اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں ازسرِنو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا، دبی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکس محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولی رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے رخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارگردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا وحدیت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن 'The other' کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔''[1]

گوپی چند نارنگ کے اس مضمون کے مطالعہ سے مابعد جدید رویہ کو سمجھنے میں بڑی حد تک مدد ملتی ہے۔ اس مضمون سے واضح ہوتا ہے کہ مابعد جدید تنقید متن کا مطالعہ روایتی طریقوں کی بازیافت کے ساتھ ساتھ اس سے انحراف کی مختلف صورتوں اور تجربہ وفکر کے جدید رویوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ اس اعتبار سے موضوع کے ساتھ فنی تجربات کی روشنی میں بھی متن کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ جس سے وسیع پیمانے پر متن کی تعبیر کے ممکنہ

۱۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۲۷

امکانات سامنے آتے ہیں۔ اس حوالے سے افسانہ کی تنقید اور تجزیہ کا طریقہ بیان کرنا ذرا پیچیدہ اور مشکل عمل ہے کیوں کہ واضح ہو چکا کہ مابعد جدیدیت کوئی نظریہ نہیں جس کے تحت متن پڑھ کر معنی نکال لیے جائیں بلکہ ایک صورت حال ہے جو مختلف ذہنی اور ادبی رویوں پر ضابطہ بند طریقہ سے بحث کرتی ہے اور مابعد جدید کہانی میں زبان اہم کردار ادا کرتی ہے اسی لیے اس میں مصنف اور قاری کے بجائے متن کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔

اس ضمن میں قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:۔

> مابعد جدید کہانی کا بنیادی حصہ معنی کی ترسیل نہیں بلکہ معنی کا طرز وجود (ontology) ہے۔یعنی یہ کہ کسی متن کے معنی قائم کیسے ہوتے ہیں؟ اس لیے بیشتر مابعد جدید افسانے میں کہانی کے قیام کا عمل ہی پیش منظر میں نمایاں رہتا ہے۔تعمیر یا تشکیل متن کے اس عمل کو افسانہ نگار کبھی مدلول کے حوالے سے قائم کردہ روایتی Binary oppositions کے ذریعہ آشکارہ کرتا ہے.........اور کبھی signifires اور خارجی صداقت کے درمیان لازمی ربط کے روایتی تصور کی نفی کے ذریعہ۔متن کا بنانے والا اس پر یہ واضح کرتا ہے کہ زبان کے اجزا کا باہم ربط و تفاعل ہی معنی کی تعمیر کرتا ہے، معنی وہ موجود حقیقت نہیں ہے، زبان جس کی نمائندگی اور ترسیل کرتی ہے۔مابعد جدید کہانی ماقبل سے موجود متون کا حوالہ دینے اس کی طرف اشارہ کرنے یا بعض صورتوں میں اسے اپنے طور پر پھر سے لکھنے کا بڑھتا ہوا رجحان اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔''[۱]

اس سے واضح ہوا کہ مابعد جدید افسانوی متن کے مطالعے کے لیے اس متن سے واقف ہونا ضروری ہے جس کی بنیاد پر موجودہ متن تعمیر کیا گیا ہے۔کیوں کہ مابعد جدید افسانہ میں متن کے معنوی ابعاد کبھی تو تضاد کے ذریعہ اور کبھی اشارے اور علامت کے ذریعہ واضح ہوتے ہیں۔قاضی افضال حسین نے مابعد جدید رویوں

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص: ۲۰۸

کے پیش نظر زبان کے حوالے سے بعض افسانوں کا اجمالی اور بعض کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانے بجوکا میں حقیقت پسندی کے تصور کا انہدام کی وجہ زبان ہے۔ جس میں مصنف نے ایک بے جان بجوکا کو ہم کلام ہوتے ہوئے دکھا کر فعال کر دیا ہے۔ اس افسانے کا ذکر انھوں نے بین المتونی تجزیہ میں کیا ہے جو ایک مخصوص متن پر نیا متن تعمیر کرنے کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے خالد جاوید کے افسانے کا تجزیہ مابعد جدید تناظر میں کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے پہلے ''جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں'' کے بیانیہ کو زیر بحث لاکر Gerard Genet کے طریقہ کو بروئے کار لاکر اس افسانہ کا تجزیہ کیا ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

'' Gerard Genet نے بیانیہ کی دو قسموں Mimetic اور Diegetic کا ذکر کیا ہے۔ Mimetic یا نقل کا بیانیہ واقعہ کی تفصیل، پس منظر وغیرہ کے Description اور مکالموں کی ڈرامائیت کی مدد سے واقعہ کو ہوتا ہوا دکھاتا ہے۔ اس نوع کے بیانیہ میں Description اور مکالمے اس طرز کو ''حقیقت نگاری'' کے لیے نہایت موزوں بناتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں Diegetic بیانیہ افسانہ سنانے یا واقعہ کی خبر دینے کا فن ہے جس میں واقعہ دکھایا نہیں جاتا بلکہ 'بیان' کیا جاتا ہے۔ تفصیلات کی جگہ اشارے ہوتے ہیں۔ مکالمے اگر ہوں تو زیادہ تر Indirect speeches میں ہوتے ہیں۔ اور واقعہ کا راوی بیشتر خود واقعہ کا حصہ نہیں ہوتا۔ اکثر افسانے بیانیہ کے ان دونوں طریقوں کے امتزاج سے مرتب کیے جاتے ہیں۔ اس امتزاج میں کسی ایک طرز بیان کا غلبہ افسانے کی درجہ بندی کو متاثر کرتا ہے۔ مثلاً افسانے میں Mimetic بیانیہ کا غلبہ اسے حقیقت پسندی کے قریب تر کر دیتا ہے۔ جبکہ Diegetic بیانیہ ان چیزوں کی اطلاع بھی فراہم کرتا ہے جسے دیکھنے یا سننے کی صلاحیت سے ہم عاری ہوتے ہیں۔'' [۱]

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص: ۲۶۳

قاضی افضال حسین نے Gerard Genet کے تقسیم کردہ بیانیہ طریقوں سے استفادہ کرکے خالد جاوید کے افسانہ کا مطالعہ کیا تو یہ نتیجہ سامنے آیا کہ اس افسانہ میں خبریہ طرز کا بیانیہ غالب ہے۔انھوں نے نہایت ہی اختصار کے ساتھ افسانہ کا تجزیہ پیش کیا ہے۔

''خالد جاوید کے افسانے میں خبریہ طرز کا Diegetic بیانیہ غالب ہے۔اس بیانیہ کی رفتار عام نقل کے بیانیہ سے تیز ہے۔ایک جگہ تین جملوں کے سوال وجواب اور بہن کے دو جملوں کے علاوہ افسانہ میں مکالمہ بالکل نہیں ہے۔اس کی جگہ راوی اپنے کردار کے ذہن میں اتر کر ہمیں ان باتوں کی خبر کر دیتا ہے جنھیں ہم افسانے میں ہوتا ہوا نہیں دیکھتے۔افسانے کے اس Diegetic بیانیہ کے وسیع فریم میں بیان کی ایک اور قسم بھی ہے۔اور وہ ایک مضمون کے اقتباسات ہیں۔جو افسانے کا کردار ہمیں پڑھ کر سناتا ہے۔چونکہ یہ مضمون کردار کے قدرے غیر مربوط افکار کا مجموعہ ہے۔اس لیے ان تمام اقتباسات میں کوئی واقعہ نہیں ہے۔بلکہ مختلف موضوعات کے متعلق کردار کے فلسفیانہ اور قدرے پیچیدہ خیالات ہیں۔جن سے افسانے کے بنیادی موضوعات کا تعین ہوتا ہے۔''[1]

پروفیسر قاضی افضال نے جس طرح بیانیہ کی دو قسموں کو Gerard Genet کے حوالے سے متعارف کرانے کے بعد اس کی روشنی میں خالد جاوید کے افسانہ کا مطالعہ کیا ہے اس سے اطلاقی تنقید کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔اسی طرح انھوں نے تانیثی تنقید کی بنیادی جہتوں کو بیان کرنے کے بعد اس کا اطلاق بھی کیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ سماجی تحریکات کے لیے غیر مساوی معاشرتی یا معاشی نظام کے خلاف جدوجہد کرنا تانیثیت کا اصل موضوع ہے۔اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

''بظاہر سادہ اور بڑی حد تک سیاسی اور سماجی صورت حال کی ایک پیچیدہ فکری جہت بھی ہے

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص:۲۹۳

اور وہ یہ کہ ایک تہذیبی تنظیم میں خیر وشر، مثبت اور منفی یا مقبول و نا مقبول اوصاف و امتیازات کا جو ترتیبی نظام قائم ہوتا ہے۔ اس کی مناسبت سے اس معاشرے کی فکری کائنات میں اس کے افراد کی جگہ متعین ہوتی ہے۔ ایک مرد مرکزی معاشرے میں وحدت، قوت، تعقل اور وضاحت مثبت اوصاف تسلیم کیے جاتے ہیں اور یہ سمجھا جاتا ہے کہ تمام اوصاف مرد سے مخصوص ہیں جب کہ کثرت تنوع اور اس سے پیدا ہونے والا ابہام، جذبے کا وفور اور جسم سے منسوب مادیت منفی ہیں اور عورت کی صفات تسلیم کی جاتی ہیں۔'' [۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں صرف مرد اور عورت کی صفات کی وضاحت کر کے یہ بتایا گیا ہے کہ تانیثیت ایک پیچیدہ فکری جہت ہے جس میں متعدد چیزوں کی شمولیت ہوتی ہے اور مرد اس معاشرے میں مثبت افکار کے سارے پیمانے مردوں سے منسوب ہیں اور عورتوں کی صفات کو منفی سمجھا جاتا ہے۔ لہذا اس سے تانیثیت کا بنیادی مدعا واضح نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کے مقصد کا تعین ہوتا ہے۔ انھوں نے جنسی صفات کیساتھ ساتھ تانیثی مطالعہ کی نوعیت کو بھی واضح کیا ہے۔ اس ضمن میں لکھتے ہیں :۔

''مطالعہ ادب کا یہ تانیثی نقطہ نظر اپنی اصل میں تانیثیت کی سماجی تحریکات سے بنیادی مقدمات پر متفق ہونے کے باوجود اپنے طریقہ کار میں اس سے خاصا مختلف ہے۔ یہ بحث کا الگ موضوع ہے، لیکن اتنا تو واضح ہے کہ ادب کا تانیثی مطالعہ احتجاج یا عوامی نعرے خلق کرنے کے بجائے تحلیل و تجزیہ کا فن ہے۔ جہاں تانیثیت کی سماجی تحریکات پدری نظام کے بنیادی تصورات کو رد کرتی اور ایک نئے معاشرتی / معاشی مادی توازن کی تشکیل کے لیے کوشاں ہیں، وہیں ادبی مطالعے کا تانیثی نقطہ نظر متن کو De-construct اور معنی یا قدر (Value) کے قیام میں مرد مرکزی قیاسات و

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص: ۱۳۶

ترجیحات کی نشان دہی سے عبارت ہے۔''

خود اس مخصوص مطالعہ کی کئی سطحیں ہیں۔ مثلاً مابعد جدید تصور ادب کے مطابق ادب میں مصنف (تانیثیت کے مطابق مرد) کوئی خارجی یا لازمی وجود نہیں بلکہ وہ مرکزی تصور ہے جس کی مناسبت سے متن کے تہذیبی نشانات اور ان کی قدر (value) متعین کی جاتی ہے اس لیے متن کی تانیثی قرأت کی پہلی سطح تو یہ ہوگی کہ ایک مخصوص ادبی روایت میں ان تہذیبی Codes کی نشاندہی کی جائے جو مرد / عورت کے اس ثنوی تخالف (Binary opposition) میں مردانہ صفات کی تہذیبی ترجیح کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس کی ایک سادہ سی صورت تو یہ ہے کہ متن میں دو جنسوں کے لیے استعمال کی گئی لفظیات یا ان کی صفات کے لیے نظم کیے گئے استعاروں کا تجزیہ کیا جائے اور ان سے منسوب تہذیبی تصورات یا ترجیحات نمایاں کیے جائیں۔''[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں متن کی تانیثی قرأت کے جو اصول پروفیسر قاضی افضال حسین نے بیان کیے ہیں وہ دوسرے ناقدین کی بیان کردہ طریقوں سے مختلف ہیں۔ عموماً ایسی تحریروں کو تانیثیت کی زمرے میں رکھا جاتا ہے جو خواتین کے قلم سے وجود میں آئی ہوں یا اس میں عورتوں کے حقوق کی بات کی گئی ہو لیکن قاضی افضال حسین کا خیال ہے کہ کسی بھی متن کو اس کے مخصوص تہذیبی روایت کی روشنی میں پڑھ کر یہ دیکھا جائے کہ اس تحریر میں جنس کے اعتبار سے جن عناصر کو فوقیت حاصل ہے وہ مردوں سے تعلق رکھتے ہیں یا عورتوں سے۔ ان کا خیال ہے کہ مرد کو عورت پر جن خصوصیات کی وجہ سے فوقیت حاصل ہے وہ فوقیت ہماری ایجاد ہے اس میں کچھ فطری نہیں ہے اس لیے فطرت کی بنیاد پر لازم کی گئی صفات جس حد تک تانیثیت کی سماجی تحریکات کے لیے سود مند ہیں ادب کی تخلیق یا قرأت کے لیے نہیں۔ خاص طور پر تانیثیت جو مابعد جدید تصورات کی زائیدہ ہے اس

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص: ۱۴۷

لیے کسی طرح کی کوئی پابندی قبول کرنے پر راضی نہیں۔ اس ضمن میں وہ ایک اور اصول بیان کرتے ہیں:۔

”مزید یہ کہ ادب، ماورائے متن صفات کا آئینہ نہیں۔ متن اپنی تعمیر کے دوران اپنے خالق کو خود خلق کرتا ہے۔ تخلیق کار متن کی اس تعمیر میں خود کو دریافت کرتا یا اپنے تخلیقی امتیازات کو پہلی بار دیکھتا ہے، اس لیے تانیثی مطالعے کا تیسرا اور مابعد جدید نقطۂ نظر یہ ہوگا کہ متن کی تعمیر کے طریقہ کار اور اس متن کے لسانی صفات کا تجزیہ کیا جائے۔“[۱]

ان کے اس مضمون کے ذریعہ تانیثی رویہ سے متن کی عملی تنقید کے لیے نہایت ہی واضح راہ ہموار ہوتی ہے۔ انھوں نے اس کا اطلاق بھی بعض ناول اور افسانوں پر کیا ہے۔ اس طرح یہ مضمون بیک وقت اصول سازی اور اس کے اطلاق دونوں کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے علاوہ قاضی افضال حسین نے نیر مسعود کے افسانہ ”طاؤس چمن کی مینا“ کا مطالعہ ژاک دریدا کے پیش کردہ طریقہ کار ردتشکیل کی روشنی میں کیا ہے۔ اس تجزیہ سے پہلے اس تنقیدی رویہ کی نوعیت کو سمجھ لیا جائے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ:۔

”ردتشکیل (Deconstruction) سے مراد متن (Text) کے مطالعے کا وہ طریقہ کار ہے جس کے ذریعہ نہ صرف متن کے متعینہ معنی کو بے دخل (Undo) کیا جا سکتا ہے بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جاسکتا ہے۔

کسی بھی تصور کے مقررہ متعین، یا پہلے سے طے شدہ معنی کو 'بے دخل' کرنے یا پلٹ دینے کے لیے دریدا کا طریقہ کار یہ ہے کہ وہ پہلے سے چلی آرہی درجہ وار معنیاتی ترتیب (Hierqrchy) کو الٹ دیتا ہے۔“[۲]

ژاک دریدا کے نظریہ لاتشکیل کی جو وضاحت گوپی چند نارنگ نے کی ہے وہ محض نظریہ سازی سے

۱۔ تحریراساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص: ۱۵۷

۲۔ ایضاً

تعلق رکھتا ہے۔اس کے پیش نظر قاضی افضال حسین کے مضمون کا مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ انھوں نے اس نظریہ کی رو سے پہلے سے متعین کردہ معنی کی نفی کر کے نئے معنی کیسے پیدا کیے ہیں۔نیر مسعود کے افسانہ عام قارئین میں لکھنوی تہذیب کی حقیقی عکاسی کے لیے مشہور تھا۔لیکن قاضی افضال حسین نے تجزیہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ یہ افسانہ تاریخی بیانیہ کی نارسائی کا عملی اظہار ہے۔ان کا خیال ہے افسانہ نگار اپنے بیان کردہ واقعات جو اس کے تخیل کی زائدہ ہوتی ہے اس میں حقیقت و واقعیت پیدا کرنے کے لیے ماضی کے تعمیرات اور لوگوں کے اسمائے خاص کا استعمال کر کے قاری کو فریب میں مبتلا کر دیتا ہے۔اس افسانے میں بھی تاریخیت کو مستحکم کرنے والے اشیاء و اسماء استعمال میں لائے گئے ہیں مگر اس افسانہ میں (Signifiers) کے درمیان تاریخ اور تخیل (Fantacy) کی آمیزش سے ایک ایسی جہت برآمد ہوتی ہوئی نظر آتی ہے جو اس تاریخی اور یک جہت بیانیہ سے انکار کرتی ہے۔اور اس میں مدلول کی جہتیں اتنی جلدی تبدیل ہوتی ہیں کہ افسانے میں معنی خیزی کا تحرک کسی ایک جہت کا پابند نہیں رہ جاتا۔اس طرح اس متن میں مستعمل تاریخی علا متوں کے معنی بدل جاتے ہیں اور ایک موقع ایسا بھی آتا ہے جب وہ معنی سے بالکل محروم ہو جاتے ہیں۔

ژاک دریدا کے نظریہ سے قطع نظریوں بھی قاضی افضال حسین نے تشریح و تجزیہ کو دا ئروی عمل قرار دیا اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:۔

''متن کی تشریح و تفہیم ایک دائروی عمل ہے۔جس کے تین بنیادی ارکان، مصنف، متن اور اس کے قاری ہیں۔شارح کے نزدیک ان تینوں میں سے کسی ایک کی ترجیح یا مرکزیت تشریح کے مخصوص دبستان کی تشکیل کرتی یا اسے مخصوص داستان سے منسلک کرتی ہے۔مثلاً متن میں اگر مرکزیت مصنف کو حاصل ہو تو تفہیم کے معنی اس اصل مفہوم یا تجربے کی باز تشکیل کے ہوں گے جو مصنف اس متن کے ذریعہ بیان کرنا چاہتا تھا۔اس صورت میں متن کی تعبیر مصنف کے تہذیبی ماحول اور اس کی تاریخ، ذاتی تجربات اور اس کی ترجیحات کی

پابند ہوگی اور شارح متن کا مفہوم متعین کرتے ہوئے ان تجربات و ترجیحات کو نظر میں رکھے گا، جو اس متن کی تشکیل کا سبب ہوں گے۔

تشریح متن کی دوسری صورت یہ ہے کہ فن پارے کو مصنف کی تاریخ کے حوالے کرنے کے بجائے اس لسانی / صنفی روایت کے حوالے سے پڑھا جائے۔ جس میں وہ متن واقع ہوا ہے۔ ہر صنف میں تعبیر متن کے اپنے اصول ہوتے ہیں جن کے حوالے سے متن کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ ان اصولوں کا دائرہ لفظ کے مفہوم سے لے کر متن کی نحوی ترتیب تک پھیلا ہوا ہے۔ تخلیقی اصناف اگرچہ لسانی اصولوں کی لازماً پابند نہیں ہوتیں بلکہ اکثر صورتوں میں تو فن پارہ ان اصولوں سے ماورا جانے کی کوشش سے ہی صورت پکڑتا ہے ۔لیکن بہر حال رفتہ رفتہ خود صنف کی اپنی ایک روایت ضرور قائم ہو جاتی ہے۔ روایت سے مراد خاص متون کے درمیان صفات و امتیازات کا وہ اشتراک ہے جن پر ایک زبان کے بولنے والے متفق ہوں بہ قول دریدا صنف کی روایت اور نئے متون کے درمیان ایک جدلیاتی رشتہ ہوتا ہے کہ ہر نئی تخلیق ماقبل کے متون سے مربوط ہوتی ہے اور منحرف بھی۔ اسی اشتراک وانحراف کی جدلیات سے نئے متون کی انفرادیت قائم ہوتی ہے۔[۱]

مندرجہ بالا سطروں میں تشریح متن کے دو طریقے بیان کر دیے گئے ہیں۔ مصنف اور روایت کے علاوہ تشریح متن کا تیسرا ذریعہ قاری ہے۔ قاری اساس تنقید کے بنیاد گزار جارج گذامر نے تشریح کے لیے قاری کی ذہنی سطح اور روایت کو اہم قرار دیا ہے۔ قاضی افضال حسین نے تشریح متن کے دو بڑے عالم شلائر ماخر اور جارج گذامر کے نظریات سے استفادہ کر کے شرح کے جن اصولوں سے متعارف کرایا اسے عملی تنقید کی اصول سازی میں اہم تسلیم کرنا چاہیے۔ کیوں کہ اس طریقہ کار کی وجہ سے متن کے معنوی امکانات وسیع اور

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص: ۹۱، ۹۲

دیرپا ہو جاتے ہیں۔ زمانے کی تبدیلی کے ساتھ اس متن سے نئی معنوی جہات روشن ہوتی ہیں اور بعض دفعہ تو ایسے تجزر امعنی برآمد ہو جاتے ہیں جو مصنف کے گمان میں بھی نہیں ہوتے۔ اس طرح وہ متن ہمیشہ اپنے نئے پن کی وجہ سے توجہ کا مرکز بنا رہتا ہے۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین نے غالب کے اس شعر کی تشریح پیش کی ہے جو خواجہ منظور حسین نے سیاسی پس منظر میں کی ہے۔ لیکن قاری اساس رویہ کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ متن کے مضمرات سے بالکل مختلف معنی برآمد کیے جائیں بلکہ گڈامر کی شرط یہ ہے کہ قاری کی ذہنی سطح Fore Under standing متن کی روایت سے مربوط ہونی چاہیے۔ قاضی افضال حسین کا خیال ہے کہ یہی وجہ ہے کہ تعبیر متن کے حوالے سے مختلف رویے اختیار کیے گئے اس میں جو چیزیں ہمیشہ اختلاف کی زد رہیں وہ منشائے مصنف کی اہمیت، متن کا خود مکتفی وجود، صنف کی روایت، زبان کا کردار اور شارح کی ترجیحات وغیرہ ہیں۔

شرح متن کے تین طریقوں سے متعارف کرانے کے بعد قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون ''متن کا تجزیہ حدود و امکانات'' میں متن کے تجزیہ کے حدود متعین کیے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ جس طرح ہر معاشرہ اپنی تہذیبی اور فکری تقاضوں کی مناسبت سے ادب کی تعریف متعین کرتا ہے جو اس کے مخصوص تصور حیات و کائنات سے نمو کرتی ہے اور لازماً اس معاشرے کے توقعات و ترجیحات کی نمائندگی کرتی ہے۔ اسی طرح متن سے معنی کا تعین ایک تو ادب کی تعریف کے حوالے سے ہوتا ہے۔ اور دوسری طرف اس کا وسیلہ اظہار مقصود کے تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ متن کے تجزیہ کے امکانات کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ:۔

> ''اسی لیے جب کسی نقاد یا تحریک کے تنقیدی تصورات کا ذکر کیا جاتا ہے تو اس سے مراد تنقیدی نظام کے یہی تین اجزا ادب کی تعریف، وسیلہ اظہار اور مقصود۔ ہوتے ہیں جن کی روشنی میں وہ ادبیات کا جائزہ لیتا ہے۔ ان کے حسن و قبح کی نشاندہی کرتا ہے اور ان سے برآمد ہونے والے معیاروں پر ان کی قدر کرتا ہے۔

متن کے تجزیے کا معاملہ اس نوع کے تنقیدی مطالعہ سے قدرے مختلف ہے۔ تجزیہ نگاری
بہر حال تنقیدی نظام کی ضرورت/پابندی سے آزاد نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے تجزیہ/مطالعے کا
مقصود تنقیدی نظام اقدار کی روشنی میں متن کی معیار بندی نہیں اور نہ ہی مقصود کے حوالے
سے اس کی افادیت کی جستجو ہے۔ اسے اپنی ساری توجہ وسیلہ اظہار پر مرکوز رکھنی ہوتی ہے
تاکہ متن کے اجزا میں ارتباط کے ظاہری اور مخفی علاقوں کی دریافت اور ان کے درمیان ربط
کی نوعیت کا جائزہ لیا جاسکے۔ اس طریقے سے متن میں معنی خیزی کے وسائل کی نشاندہی
ممکن ہے، جو ہر معیاری تجزیہ کا مقصود ہے۔'' [۱]

مندرجہ بالا بیانات سے واضح ہوتا ہے کہ اگر کسی تنقیدی نظریہ کی روشنی میں عملی تنقید کی جائے تو اس کے ضوابط آزادانہ تجزیہ کے عوامل سے مختلف ہوں گے۔ اس وضاحت سے ابتدا میں کیے گئے اس کشمکش کا حل بھی فراہم ہوتا ہے جو آزادانہ تجزیہ کے اصول وضوابط سے متعلق تھا۔ یعنی یہ کہ اگر تنقیدی تصورات یا کسی تنقیدی نظام کے تحت تجزیہ کیا جائے تو معاشرے کی مخصوص تہذیبی علمی روایت کی روشنی میں ادب کی تعریف، فن پارہ کے وسیلہ اظہار اور مقصود کو مدنظر رکھ کر متن کا مطالعہ وتعین قدر کیا جائے گا لیکن اگر آزادانہ تجزیہ کیا جائے تو نقاد کی ساری توجہ زبان یا وسیلہ اظہار پر ہوگی تاکہ متن کے اجزا میں باہم ربط وتسلسل کے ظاہری وباطنی تمام جہتیں واضح ہو سکیں۔ بظاہر تو یہ بات سہل انگیز معلوم ہوتی ہے کہ متن کے وسیلہ اظہار کو گرفت میں لے لیا جائے تو تجزیے کے مراحل بآسانی طے ہو جائیں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طریقہ میں بڑی پیچیدگی ہوتی ہے اسی لیے اپنے اس مضمون میں قاضی افضال حسین نے تجزیہ کے حدود وامکانات کے ساتھ مسائل کا بھی احاطہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

''متن کا تجزیہ اس اعتبار سے ایک مشکل فن ہے کہ اس میں تجزیہ نگار ایک طرف تو ادب کی

۱۔ تحریر اساس تنقید، قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹، ص:۱۲۸

تعریف اور دوسری طرف اس کے مقصود کا پابند ہوتا ہے۔یعنی تجزیہ نگار بھی وسیلہ اظہار کو دونوں سروں پر آزاد خود مکتفی وجود تصور نہیں کرتا۔اس لیے اس کی توجہ کا مرکز متن کی وہ صفات ہوتی ہیں جن سے اس ادب کی تعریف اور مقصود دونوں کی توثیق ہوتی ہے۔اس طرح ایک مثالی تجزیے میں وسیلہ اظہار / متن کے جو اوصاف توجہ کا مرکز ہوں گے ان سے ادب کی بنیادی شرائط اور اس کی تعیین قدر کے معیار دونوں روشن ہوں گے۔لیکن ایک مخصوص تنقیدی تصور کسی تجزیہ نگار کے امتیازی طریقہ کار کا محرک ہوگا،اس کا مقصود نہیں۔اس لیے تجزیہ نگار کی کوشش یہ ہوگی کہ یہ تصور ادبی سطح پر نمایاں ہونے کے بجائے،اس کی تہہ میں ایک مخفی محرک کی طرح فعال ہو۔بلکہ بعض مرتبہ تو تجزیہ پڑھ کر یہ اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ تجزیہ نگار ادب کے کسی مخصوص تصور کا داعی اور قاعد ہے۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس میں جو بات کہی گئی ہے اسے باقاعدہ تجزیہ کا ایک اصول سمجھا جائے تو اس کی روشنی میں کسی متن کے تخلیقی اظہار کے امتیازات واضح کر کے تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔متن یا وسیلہ اظہار پر توجہ مرتکز کرنے کی صورت میں اس فن پارہ کے مضمون اور مصنف کے تجربے بھی زیر بحث آئیں گے کیوں کی وسیلہ اظہار ہی کسی شخص کے تجربے کو تشکیل دیتا ہے اس لیے تجزیہ نگار بھی تجربے کی تشکیل کے تدریجی مراحل میں شامل ہوئے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا ہے۔اس طرح کے مطالعے میں دو سطحیں قائم ہوتی ہیں ایک یہ کہ کسی متن میں استعمال کردہ الفاظ کے متبادلات کو انتخاب کیوں کیا گیا اور یہ کیا کردار ادا کر رہے ہیں۔اس جستجو میں متن کے ایسے پوشیدہ نکات واضح ہوں گے جو بآسانی نظر نہیں آسکتے ہیں۔دوسرے یہ کہ استعمال کردہ الفاظ متن میں معنی خیزی کے عمل کو کس طرح متاثر کر رہے ہیں۔قاضی افضال حسین کے اس مضمون میں تجزیہ اور متن کے الفاظ کے تخلیقی کردار کے مطالعہ کے جو حدود و امکانات بیان کیے گئے ہیں ان کو اگر تقسیم کیا جائے تو چار مراحل

1۔ تحریر اساس تنقید،قاضی افضال حسین،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۰۹،ص:۱۲۸

سامنے آتے ہیں۔

۱۔ تجزیہ نگار متن کے مقصود اور کسی تنقیدی تصور کو زیر بحث نہیں لائے گا بلکہ اس کی توجہ وسیلہ اظہار پر مرکوز ہوگی۔

۲۔ مصنف کے تجربے کی تشکیل کے تدریجی مراحل سے بے نیاز نہیں ہوگا۔

۳۔ متن میں الفاظ کے استعمال، متبادلات کے انتخاب اور اس انتخاب کی عملی سطح کو واضح کرے گا۔

۴۔ متن کے الفاظ معنی خیزی کے عمل کو کس طرح متاثر کر رہے ہیں اس کی وضاحت کرے گا۔

۵۔ لفظ کے جدلیاتی کردار کا مطالعہ۔ یعنی یہ کہ لفظ مجاز کے کس نوع یعنی تشبیہ استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل سے تعلق رکھتے ہیں۔

۶۔ فن پارے کے تمام الفاظ باہم ارتباط کے ذریعہ کس نوع کی تعبیری امکانات روشن کرتے ہیں۔ یعنی ایک ہی لفظ سے متعدد تاثرات اور معنی کیسے تخلیق کیے جاتے ہیں۔ قاضی افضال حسین کا خیال ہے کہ متن سے معنی کا استخراج معنیات کے علاقے سے تعلق رکھتا ہے۔ تجزیہ معنی دریافت اور تنظیم کا عمل نہیں بلکہ معنی تشکیل دینے والے وسائل کی نشاندہی سے تعلق رکھتا ہے۔

قاضی افضال حسین کی تنقیدی تحریروں کے مطالعے سے افسانہ کی عملی تنقید سے متعلق جو نکات واضح ہوتے ہیں ان میں سب سے اہم یہ ہے کہ کسی فن پارے پر تھیوری کا اطلاق کر کے تجزیہ اور آزادانہ تجزیہ کی شکلیں مختلف ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تھیوری کو استدلال کی ضرورت نہیں بلکہ متن اس کے تحت خود کو ثابت کرتا ہے۔ جبکہ آزادانہ تجزیہ میں متن کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اور متن کے اجزا میں ربط کے ان پہلوؤں کی دریافت ہوتی ہے جس سے معنی خیزی کے جہات پیدا ہوتے ہیں۔ اگرچہ انھوں نے تجزیہ و تشریح کا طریقہ بیان کرتے ہوئے شاعری کی مثالیں پیش کی ہیں لیکن یہ اصول افسانوں کے تجزیہ میں بھی معاون ہو سکتے ہیں۔

مابعد جدید افسانہ کے متعلق مندرجہ بالا سطور میں ناقدین کے جو بیانات نقل کیے گئے ہیں ان سے واضح ہوتا ہے کہ مابعد جدید افسانہ میں سارا کردار زبان کا ہے۔ چونکہ اس میں حقیقت کے عکس کے بجائے براہ راست حقیقت کی عکاسی اور متن سے قاری کے براہ راست رشتہ پر زور دیا جاتا ہے اس لیے کہانی پن کو اساسی اہمیت دی گئی۔ کہانی پن کے سلسلے میں جو مفروضے بنائے گئے ان عناصر کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر شافع قدوائی نے اپنے مضمون ''کہانی پن کی واپسی: حقیقت یا متھ'' میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ افسانہ کی تنقید میں پلاٹ کے نام پر افسانہ کی تلخیص اور واقعات کے سلسلہ کو کہانی پن سے تعبیر کیا گیا، کہانی اور دلچسپی کو لازم وملزوم ٹھہرایا گیا اور جب جدیدیت کا شوروغوغا ہوا تو افسانوں کو کہانی پن سے عاری بتایا گیا یہ تمام باتیں مابعد جدید افسانہ کے لیے گمراہ کن ثابت ہوئیں۔ اسی لیے انھوں نے اپنے مضمون میں کہانی پن کے سلسلے میں کچھ نکات واضح کرنے کی کوشش کی ہیں۔ خود انھیں کے الفاظ میں مذکورہ مضمون کے بنیادی پہلو ملاحظہ ہوں:۔

> ''اس مختصر سے مقالے میں افسانہ میں کہانی پن کے تفاعل کے امتیازی عناصر اور پس ساختیاتی قضایا کو موضوع بحث بنایا جائے گا اور اس مفروضہ پر بھی توجہ مرکوز کی جائے گی کہ کہانی پن کا لازماً تعلق واقعہ سے ہوتا ہے اور اس کی نوعیت یک رخی ہوتی ہے۔ افسانے میں کہانی پن کے نعرے کا جواز کیا ہے اور اگر افسانے میں کہانی پن کی واپسی ہوئی ہے تو پھر نئے افسانہ نگاروں کا اختصاص اور جواز کیا ہے۔''[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں کہانی پن کے تعلق سے جو باتیں شافع قدوائی نے لکھی ہیں ان کی توضیح کے لیے انھوں نے ترقی پسند تحریک سے لے کر عصر حاضر تک کے تنقیدی رویوں کا جائزہ لیتے ہوئے دو نتیجے اخذ کیے ہیں۔

۱۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ میں حقیقت نگاری، علت ومعلول پر استوار بیانیہ کو توجہ کا مرکز بنایا گیا اور

۱۔ فکشن مطالعات، شافع قدوائی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۰ء، ص: ۵۸

تجسس کو مہمیز کرنے کے ہنر کو کہانی پن سے تعبیر کیا گیا۔

۲۔جدیدیت کے زیر اثر مواد اور بالواسطہ طرز اظہار کو اہمیت دی گئی۔

تاہم روایتی افسانوں سے لے کر جدید دور تک کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ افسانے میں زمانی ترتیب اور واقعات میں منطقی ربط تقریباً تمام افسانوں میں موجود ہے۔اس کے علاوہ واحد غائب یا متکلم راوی کی زبانی واقعات کا بیان ہوتا ہے چنانچہ واقعہ، کردار، جزئیات اور راوی کے نقطۂ نظر کے اسی ملغوبے اور انھیں خصوصیات سے کہانی پن کو عبارت سمجھنا تنقید کی سہل انگاری کے سوا اور کچھ نہیں۔لہذا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان خصوصیات کے اعتبار سے مابعد جدید افسانہ روایتی افسانوں سے کس طرح مختلف ہوگا۔اس ضمن میں شافع قدوائی لکھتے ہیں:

''کہانی پن افسانے کی خلقی صفت ہے۔جو اس کے ناگزیر اجزا راوی ،کردار ،مکالمہ،طرز اظہار فضا،مناظر اور بیانیہ عرصہ کو ایک نامیاتی کل کے طور پر پیش کرتی ہیں اور کہانی پن موضوع ہی نہیں بلکہ تخلیقی طرز اظہار میں مضمر ہوتا ہے۔افسانہ کا قاری پوری صورتحال سے واقف ہونے کا خواہاں ہوتا ہے۔اور پوری تفصیل سے بیک لمحہ واقف ہونا چاہتا ہے کہانی پن سے مراد بعض تفصیلات کا اظہار اور بعض کو معرض التوا میں رکھنا ہے۔التوا کا وقفہ کتنا ہو، یہ لازماً علت و معلول پر منحصر نہیں ہوتا۔کہانی پن کو زمانی ربط کے ساتھ ساتھ ذہنی اور تاثراتی ربط کے لیے سازگار بیانیہ عرصہ قائم کرتا ہے اس لحاظ سے کہانی پن محض دلچسپی یا تجسس کا زائیدہ نہیں ہوتا۔کہانی پن کے مروجہ Mannerism سے انکار کے اولیں نقوش منٹو کے یہاں ملتے ہیں۔منٹو نے اپنے بعض افسانوں میں منطقی انجام Logical Conclusion کو گھماؤ دار کلائمکس یا کلائمکس کی صورت میں پیش کیا ہے اور اس طرح کہانی پن کے multi fold ہونے

پر اصرار کیا ہے۔ منٹو نے کلائمکس کو التوا میں رکھ کر بیانیہ کو Cause & Effect کی قید سے آزاد کرنے کی کوشش کی ہے۔"[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں کہانی پن کے جن مضمرات کی نشاندہی شافع قدوائی نے کی ہے اس کی روشنی میں منٹو کے افسانہ کا تجزیہ کر کے کہانی پن کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے منٹو نے اپنے کلائمکس کو مختلف بنانے کے لیے افسانے کا اختتام قاری کی توقع کے برخلاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ مرکزی قصہ کے اختتام پر کہانی ختم کرنے کے بجائے کچھ اضافی باتوں کا ذکر کر کے افسانہ کو ختم کیا ہے۔ افسانہ "چوری" کے متعلق شافع قدوائی کا خیال ہے کہ اس میں قاری کا تجسس وہاں ختم ہو جاتا ہے جب بوڑھا شخص اپنی چوری کے متعلق واقعات بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ "مجھے اپنی چوریوں پر فخر ہے" وہیں کہانی ختم ہو جاتی ہے لیکن منٹو اس کے آگے ایک بچے کے سوال کے ذریعہ ایک نیا موڑ پیدا کر دیتے ہیں۔ اگر منٹو نے بظاہر منطقی انجام پر افسانہ ختم کر دیا ہوتا تو یہ طریقہ اسباب و علل پر استوار بیانیہ کی طرح ہوتا۔ چنانچہ اسی لیے منٹو نے storyline کے حوالے سے کہانی کے اختتام کو Defer کیا اور بوڑھے کی زبانی کہانی دوبارہ شروع کر دی ہے۔ اپنے مضمون کی ابتدا میں شافع قدوائی نے لکھا تھا کہ کہانی کے تفاعل پر توجہ دی جائے گی۔ لہٰذا اس ضمن میں وہ رقمطراز ہیں کہ:

"منٹو کے افسانے کہانی پن کے یک رخے تفاعل کی تکذیب کرتے ہیں storyline پوری کہانی کی شیرازہ بندی کرتی ہے اور بدیہی انجام کو معرض التوا میں رکھتی ہے اور اسی سے Narratile space تعمیر ہوتا ہے جس سے کہانی میں readability پیدا ہوتی ہے جسے کہانی پن سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے تاہم اس تفاعل کو کم ہی لائق توجہ بنایا گیا ہے۔"[۲]

۱۔ فکشن مطالعات، شافع قدوائی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۰، ص: ۵۹

۲۔ ایضاً، ص: ۶۳

اس سے واضح ہوتا ہے کہ شافع قدوائی کی نظر میں کہانی پن سے مراد راست بیانیہ یا علت و معلول پر استوار، کردار اور جزئیات کی شمولیت سے تشکیل دیا گیا افسانہ نہیں ہے کہ بلکہ جس طرح مابعد جدید سے ہر طرح کے کلیشے اور جبری حد بندی کی شکست اور رد مراد لیا گیا اسی طرح کہانی پن کے روایتی تصور کو جوں کا توں تسلیم کر لینے کو کہانی پن کی واپسی سے تعبیر نہیں کیا جائے گا۔ بلکہ کہانی پن سے وابستہ تصورات کے حدود سے بیانیہ کو آزاد کرنے کا نام کہانی پن ہے۔ جس طرح منٹو کے آغاز و انجام میں چونکانے کا عمل عام سمجھا جاتا تھا اور راوی کے اقسام میں سے غائب راوی کا تصور عام تھا لیکن منٹو نے ان تمام حدود کے برخلاف ایک ایسا طریقہ اختیار کیا جس میں کہانی پن کے عناصر موجود ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ضروری نہیں کہ افسانے کے تمام تر جزئیات کو برت کر ہی کہانی قائم کی جائے۔ بلکہ دوسرے وسائل کے استعمال سے بھی افسانہ میں کہانی پن کو برقرار رکھا جا سکتا ہے مثلاً انتظار حسین کے افسانوں میں حقیقت پسندی نہ ہونے کے باوجود کہانی پن موجود ہے کیوں کہ وہ مذہبی عقائد و تصورات کو جو عوامی حافظہ کی اہم جزء ہیں ان کی شمولیت سے واقعہ تعبیر کرتے ہیں اسی لیے ان کے افسانوں کے متعلق پروفیسر شافع قدوائی کا خیال ہے کہ ان کے افسانوں میں storyline تجسس سے بہت آگے کی منزلوں کا پتہ دیتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جس طرح انتظار حسین نے پہلے سے موجود متن کے متوازی متن تعمیر کر کے کہانی پن کو قائم کیا ہے اسی طرح نیر مسعود نے قول محال کے ذریعہ کیا ہے۔ اور یہ باور کرایا ہے کہ حقیقت دو جہتوں کو محیط ہوتی ہے اور جب ان کو بیک وقت گرفت میں لینے کی کوشش کی جاتی ہے تو ایک مخصوص وقوعہ، یادوں اور تلازمات کے ایک سلسلہ کو متحرک کر دیتا ہے۔ شافع قدوائی کے خیالات سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ وہ مابعد جدید رویوں کی کارگی افسانے کی ساخت اور واقعات کے اندرون میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ کہانی میں ایسے عناصر کی موجودگی تلاش کرتے ہیں جس میں بیک وقت پرانے متون سے ربط بھی قائم رہے اور بنے بنائے کلیشے کو توڑا بھی گیا ہو۔ بنیادی طور پر اگر دیکھا جائے تو مابعد جدید رجحانات کے تحت جتنے بھی نظریات عمل میں آئے ان کا اصل مدعا یہی ہے کہ افسانے میں موضوعات اور ہیئت کی سطح

پر نئے تجربے کیے جائیں۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین کے مضامین سے تانیثیت، لاتشکیل اور شرحیات کی مثالیں پیش کی جا چکی ہیں۔ مذکورہ مضمون میں شافع قدوائی کا اصرار بھی یہی ہے کہ مابعد جدید افسانہ میں روایتی افسانوں کی طرح محض پلاٹ، کردار، زمانی ترتیب، ابتدا، وسط اور انجام کی نشاندہی کر کے یہ سمجھ لینا کہ افسانہ کہانی پن قائم کرنے والے عناصر دوبارہ برتے جانے لگے کافی نہیں ہوگا بلکہ ہر افسانہ نگار کی تحریر کا الگ الگ تجزیہ کر کے کہانی پن کے عناصر کو نشان زد کرنا ہوگا جو پرانے طریقہ کار کی تکذیب بھی کرتے ہوں اور اسی کے ذریعہ وجود میں بھی آتے ہوں۔ مثلاً نیر مسعود کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے کہ:۔

> ''کہانی پن کی واپسی ایک متنازعہ فیہ تنقیدی نقطہ نظر ہے۔ اگر اس سے مراد واقعات کی منطقی ترتیب کی واپسی سے ہے تو پھر اس کا جواز کیا ہے؟۔ اس سوال کے جواب کے لیے بعض افسانہ نگاروں کے متون کو مرکز نگاہ بنانا ضروری ہے جن کے سر کہانی کی واپسی کا سہرا باندھا گیا ہے۔ نیر مسعود کے افسانے خواندگی پذیری کے لحاظ سے سر فہرست ہیں۔ ان کی نثر بہت روشن ہے۔ مگر ان کے یہاں storyline کی ایک بالکل نئی فضا ملتی ہے۔ نیر مسعود کے یہاں پلاٹ کے بجائے پیٹرن اور یکجانیت کے بجائے تضادات کا احساس ہوتا ہے۔ قول محال کے حوالے سے storyline کی تعمیر و تشکیل نیر مسعود کا امتیازی وصف ہے۔''[۱]

اس سے واضح ہوتا ہے کہانی پن کی واپسی سے مراد وہ روایتی افسانہ نہیں بلکہ وہ نئے طرز، نئی فکری گہرائی اور فنی وسعتوں سے عبارت بیک وقت پیچیدہ و عام فہم بیانیہ ہے۔ اسی لیے نئے افسانہ نگاروں کی تحریروں میں بطور فکشن استعمال ہونے والے تجربات سے قطع نظر متن کو تشکیل دینے والے الفاظ، تراکیب اور اصطلاحات کو سمجھنے اور تعین قدر کرنے کے لیے ایسے اصول اور طریقہ وضع کرنے چاہییں جن میں منطق و

۱۔ فکشن مطالعات، شافع قدوائی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۰ء، ص: ۹۰

پر نئے تجزیے کیے جائیں۔اس ضمن میں قاضی افضال حسین کے مضامین سے تانیثیت ،لاتشکیل اور شرحیات کی مثالیں پیش کی جاچکی ہیں۔مذکورہ مضمون میں شافع قدوائی کا اصرار بھی یہی ہے کہ مابعد جدید افسانہ میں روایتی افسانوں کی طرح محض پلاٹ ،کردار ،زمانی ترتیب ،ابتدا، وسط اور انجام کی نشاندہی کرکے یہ سمجھ لینا کہ افسانہ کہانی پن قائم کرنے والے عناصر دوبارہ برتے جانے لگے کافی نہیں ہوگا بلکہ ہر افسانہ نگار کی تحریر کا الگ الگ تجزیہ کرکے کہانی پن کے عناصر کو نشان زد کرنا ہوگا جو پرانے طریقہ کار کی تکذیب بھی کرتے ہوں اور اسی کے ذریعہ وجود میں بھی آتے ہوں۔مثلاً نیر مسعود کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے کہ:۔

"کہانی پن کی واپسی ایک متنازعہ فیہ تنقیدی نقطہ نظر ہے۔اگر اس سے مراد واقعات کی منطقی ترتیب کی واپسی سے ہے تو پھر اس کا جواز کیا ہے؟۔۔اس سوال کے جواب کے لیے بعض افسانہ نگاروں کے متون کو مرکز نگاہ بنانا ضروری ہے جن کے سر کہانی کی واپسی کا سہرا باندھا گیا ہے۔نیر مسعود کے افسانے خواندگی پذیری کے لحاظ سے سرفہرست ہیں۔ان کی نثر بہت روشن ہے۔مگر ان کے یہاں storyline کی ایک بالکل نئی فضا ملتی ہے۔نیر مسعود کے یہاں پلاٹ کے بجائے پیٹرن اور یکسانیت کے بجائے تضادات کا احساس ہوتا ہے۔قول محال کے حوالے سے storyline کی تعمیر و تشکیل نیر مسعود کا امتیازی وصف ہے۔"[۱]

اس سے واضح ہوتا ہے کہانی پن کی واپسی سے مراد وہ روایتی افسانہ نہیں بلکہ وہ نئے طرز ،نئی فکری گہرائی اور فنی وسعتوں سے عبارت بیک وقت پیچیدہ و عام فہم بیانیہ ہے۔اسی لیے نئے افسانہ نگاروں کی تحریروں میں بطور فیشن استعمال ہونے والے تجربات سے قطع نظر متن کو تشکیل دینے والے الفاظ، تراکیب اور اصطلاحات کو سمجھنے اور تعین قدر کرنے کے لیے ایسے اصول اور طریقہ وضع کرنے چاہییں جن میں منطق

۱۔ فکشن مطالعات ،شافع قدوائی ،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۰ ،ص:۶۰

استدلال کی صلاحیت ہو۔

شافع قدوائی نے مابعد جدید افسانے کی شناخت کی چند بنیادی صورتوں کی طرف اشارہ کرنے کے علاوہ پس ساختیات کے تحت سامنے آنے والے رویہ لاتشکیل کی ترجیحات کا اطلاق اردو افسانے پر کر کے تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانے کا تجزیہ کرنے سے پہلے انھوں نے لاتشکیلی قرأت کے طریقے بیان کیے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اردو افسانہ کی تنقید کی میں نظریاتی ترجیحات، موضوع کا تعین اور نئی تنقیدی فکر کے وسائل کو بروئے کار لا کر اسلوبیاتی تشریح کو تنقید کا تفاعل تصور کیا جاتا ہے اور فن پارے کو خودمکتفی تصور کرنے کے بجائے منشائے مصنف کو فن پارے کا واحد اساس سمجھا جاتا ہے لیکن پس ساختیات نے اس تصور کی نفی کی۔ اس ضمن میں شافع قدوائی کے مضمون سے چند سطریں ملاحظہ ہوں:۔

> ''پس ساختیاتی قضایا فن پارے میں کسی ایک حتمی مرکز کی موجودگی کا استرداد کرتے ہیں اور مرکز کو اصلاً موجودگی کی مابعد الطبیعات (Metaphysics of presence) سے تعبیر کرتے ہیں۔ علاوہ بریں ادب کو نمائندگی اور حقیقت کے اظہار سے عبارت سمجھنے سے اعراض برتا جاتا ہے۔ ردتشکیلی مطالعہ (Deconstruction) اصلاً متن کی قرأت کی ایک Insight ہے۔ جس میں متن میں داخلی ساخت (Deeper Structure) میں موجود وقفوں (Gaps) خاموشیوں (Silences) اور Traces کا توجہ ہدف بنا کر خارجی سطح پر موجود لفظی نظام کی وحدت کو منتشر کر کے معنی کی سیال کیفیت کو گرفت میں لینے کی کوشش کی جاتی ہے اور معنی کے قائم بالذات ہونے اور وحدانی ہونے کی نفی کی جاتی ہے۔ لفظ کے انسلاکات محض ارتباط کو خاطر نشان نہیں کرتے بلکہ تضاد اور ناہمواری کے داعیوں کو متحرک بھی کرتے ہیں۔ ردتشکیلی مطالعہ اس پہلو کو موضوع مطالعہ بناتا ہے۔ تحریر کا عمل محض اظہار کا ہی نہیں اخفا سے بھی علاقہ رکھتا ہے۔ لکھنے کے عمل کے دوران جو معنی

Repress ہو جاتے ہیں ان کی نشاندہی بھی کی جاتی ہے۔ اشیاء بیک وقت اچھی اور بری دونوں ہوتی ہیں اور اکثر ناپسندیدگی کا واشگاف اظہار تحسین کی زیریں لہر کا بھی احساس کراتا ہے۔ ردتشکیلی قرأت معنی کی تخم ریزی کی مختلف جہتوں کو بیک وقت مرکز نگاہ بناتی ہے۔'' [۱]

شافع قدوائی نے ردتشکیلی مطالعہ کی جہات کا تعین کرنے کے بعد غضنفر کے افسانوں کے پہلے مجموعہ ''حیرت فروش'' میں شامل اولین افسانہ ''کڑوا تیل'' کو موضوع بنا کر ردتشکیلی قرأت کا اطلاقی نمونہ پیش کیا ہے۔ بظاہر تو اس افسانہ کا موضوع ترقی پسند ترجیحات کا حامل ہے۔ لیکن ردتشکیلی مطالعہ میں چونکہ لامرکزیت کو اہمیت دی جاتی ہے اس لیے یہ افسانہ معاشرتی استحصال، جبر وتشدد، اور صارفیت زدہ معاشرتی رجحان کا مظہر ہونے کے ساتھ ساتھ اس معاشرے کے حوالے سے امید افزا اور مستحسن پہلو بھی رکھتا ہے لیکن اس حقیقت کا ادراک متن کے متضاد پہلوؤں کا تجزیہ کرنے کی صورت میں سامنے آتا ہے اور متن کے متضاد پہلوؤں کو ردتشکیلی قرأت کے ذریعہ اجاگر کیا جاسکتا ہے۔ شافع قدوائی کا خیال ہے کہ اس افسانے کے واحد متکلم کو بیک وقت بیل کی مشقت اور اس کے نتیجے میں برآمد ہونے والے تیل کے فوائد کا خیال آتا ہے جس کی وجہ سے افسانہ کی موضوعاتی تشریح یعنی استحصال پر استوار کیے گئے اس افسانہ کا بنیادی نظریہ مسترد ہو جاتا ہے۔ اور یہ افسانہ استحصال کے تئیں نفرت اور پسندیدگی کو بیک وقت آشکار کرتا ہے۔ افسانہ میں تضادات کی موجودگی، آغاز، وسط اور انجام کا باقاعدہ التزام نہ ہونے کی وجہ سے شافع قدوائی اسے مابعد جدید افسانہ تسلیم کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ سید محمد اشرف اور نیر مسعود کے افسانوں کے حوالے سے بھی انھوں نے مابعد جدید افسانے کے کچھ نقوش واضح کرنے کی کوشش کی ہے جس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ مابعد جدید افسانے کی قرأت کی ترجیحات اور طریقہ کار کے طور پر کن باتوں کو زیر بحث لانا چاہیے۔ مثلاً نیر مسعود کے افسانوں کے متعلق ان کا

۱۔ فکشن مطالعات، شافع قدوائی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۰، ص: ۱۷۰

خیال ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں میں وقوعہ سے زیادہ لسانی اظہار اور زبان کا تفاعل قاری کی توجہ کو انگیز کرتا ہے۔ نیر مسعود نے جذباتی یا آرائشی زبان کے بجائے استدلالی انداز بیان اختیار کیا ہے۔ یعنی یہ کہ مضمون کی طرح ان کے افسانوں کا ہر منظر ایک جامع تجزیہ کا متقاضی ہوتا ہے۔ جبکہ انھوں نے اسمائے صفت، علامتوں اور استعاروں کے بے محابا استعمال سے گریز کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے روایتی ڈھانچے پر سوالیہ نشان قائم کر کے مابعد جدید افسانہ کے لیے راہ ہموار کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا صفحات میں جن ناقدین کی تحریروں کو زیر بحث لایا گیا ہے ان سے عملی تنقید کے جن اصولوں کی وضاحت ہوتی ہے ان میں متن کو مرکز بنانے اور خارجی حقائق سے گریز کا اصرار ہر ایک کے یہاں موجود ہے۔ دوسرے یہ کہ پس ساختیاتی مقدمات نے ان تصورات کی نفی کی جن کے حوالے سے متن میں معنی قائم ہونے یا متن کو تشکیل دینے کا دعوی کیا جاتا ہے۔ یعنی یہ کہ متن میں معنی خیزی کی جہتیں مصنف یا کسی اور حوالے سے نہیں کھلتی ہیں بلکہ تشریح وتعبیر کے لیے متن خود حوالہ ہوگا اور لسانی نظام کے اجزاء کے باہم ارتباط سے معنی خیزی کے نئے علاقوں کی دریافت ہوتی ہے ان تحریروں کے علاوہ بعض ناقدین کے ذریعہ کیے گئے افسانوں کے تجزیہ سے بھی عملی تنقید کے کچھ اصول اخذ کیے جاسکتے ہیں لہذا اگلے باب میں ان نمونوں کا جائزہ لے کر یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ اس میں عملی تنقید کے اصولوں کو کس حد تک بروئے کار لایا گیا ہے۔

باب سوم

نئی تنقید کے زیر اثر افسانے کی ہیئتی اور اسلوبیاتی مطالعے کی اہمیت

جیسا کہ پچھلے باب میں یہ بات زیر بحث آچکی ہے کہ افسانے کی روایتی تنقید کس نوعیت کی ہے اور کن مسائل کو فکشن کی تنقید میں عموماً زیر بحث لایا جاتا تھا، نقاد بھی دو طرح کے تھے کچھ تو محض پلاٹ، کردار اور زبان وبیان کو اہمیت دیتے اور افسانوں میں کردار نگاری کی نوعیت اور پلاٹ کے گٹھے ہونے یا نہ ہونے جیسے مسائل کو زیر بحث لاتے تھے۔ اس سلسلے میں سب سے مشہور نام وقار عظیم اور ان سے اثر قبول کرنے والوں کے تھے۔ بعد میں جب نئے مباحث کا آغاز ہوا تو کچھ ذہین نقادوں نے مغرب کا اثر قبول کر کے فکشن میں زمان ومکان کی بحث شروع کی اور زمانی ساخت کے حوالے سے ناول کے ساتھ افسانوں کو پرکھنے کی کوشش کی۔ مگر اس کے ساتھ بیانیات (Narraotology) اور راوی کی بحث کو بھی اہمیت دی اور حاضر راوی یا غائب راوی یا مداخلت کرنے والے راوی جیسے نکات افسانوں کے تجزیے میں سامنے آئے۔ تاہم یہ تمام باتیں افسانے کے موضوع پر منتج ہوتی تھیں اور یہ نتیجہ نکالا جاتا تھا کہ نفس موضوع یا افسانے کے خودکار نظام میں راوی یا کسی کردار کی غیر ضروری مداخلت تو سامنے نہیں آرہی ہے یا یہ کہ آزاد طریقے پر افسانے کے بیانیہ کو فروغ پانے کا موقع مل رہا ہے یا نہیں۔ پچھلے کچھ عرصے سے افسانے کی ہیئت اور اسلوب کو بھی زیر بحث لایا جانے لگا ہے۔ اس کا باعث یہ تھا کہ سنہ ساٹھ اور ستر کے درمیان جدیدیت سے متاثر افسانہ اس تنقیدی مکالمہ کے سامنے آنے لگا کہ شاعری کی طرح سے افسانے کی ہیئت بھی نفس افسانہ پر بہت زیادہ اثر انداز ہوئی ہے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ افسانے میں تکنیک کے تجربے اور ہیئت کے تجربے کو بھی سمجھا جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ دوسری اصناف کی طرح پیش کش اور اسلوب بیان کا بھی افسانے کی صنف میں بہت زیادہ دخل ہوتا ہے۔ افسانے کی تنقید میں ہیئتی اور اسلوبیاتی مطالعہ کی اہمیت اور اس راہ میں آنے والے مسائل کا اندازہ وارث علوی کے مضمون ''جدید افسانہ کا اسلوب'' اور ''افسانہ کی تشریح: چند مسائل'' میں کی گئی گفتگو

سے بڑی حد تک لگایا جاسکتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”شاعری کی مانند افسانہ کے فارم موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب ولہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطۂ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت، IRony، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمنشن ور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانے کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کرسکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانے کے تمام فن اور معنوی اسرار کو منکشف کرسکتا ہے۔ درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کیے بغیر افسانے کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔“ [1]

وارث علوی کی اس رائے سے واضح ہوتا ہے کہ افسانہ کی قرأت کی مختلف جہات ہیں یہ نقاد پر منحصر ہے کہ وہ کس زاویے سے افسانہ کی تشریح و تعبیر کرتا ہے۔ اس آزادی کے پیش نظر مطالعے کے کسی بھی طریقہ کار کو غلط قرار نہیں دیا جاسکتا اور نہ ہی کہا جاسکتا ہے کہ لسانی یا اسلوبیاتی مطالعہ کی بنیاد پر افسانہ کا معیار طے ہوگا لیکن یہ ضرور ہے کہ کہانی کے ہر جز کا وسیلۂ اظہار زبان ہے اس لیے زبان یا اسلوب کو زیر بحث لائے بغیر افسانے کا تجزیہ سود مند نہیں ہوسکتا۔ اور جب عملی تنقید کی بات ہوتی ہے تو اس میں اسلوب خود بخود زیر بحث آجاتا ہے جیسا کہ گذشتہ باب میں واضح کیا جاچکا ہے کہ عملی تنقید اسلوب، ہیئت، ساخت اور فن پارے کے تمام اجزا کو زیر

۱۔ بتخانۂ چین، وارث علوی، گجرات ساہتیہ اردو اکادمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰ء، ص: ۲۳۷

بحث لاتی ہے۔ لیکن افسانہ کی تنقید میں صرف چند نقادوں نے ایسی تنقید کی ہے جسے عملی تنقید کے زمرے میں شامل کیا جا سکے۔ جہاں تک اسلوبیاتی اور ہیئتی مطالعہ کا مسئلہ ہے وہ قدرے پیچیدہ ہے۔ کیوں کہ مغرب میں نئی تنقید کے زیر اثر اسلوبیاتی مطالعہ کا جو رجحان سامنے آیا اس کے تحت اردو میں بمشکل چند تحریریں دستیاب ہو سکتی ہیں۔ مجموعی اعتبار سے افسانے کی قرأت میں ایک جز کے طور پر اسلوب پر بھی گفتگو کی گئی ہے اور اسی طرح افسانے کے ہیئتی پہلوؤں پر بھی کم کم ہی لکھا گیا ہے۔ اسی لیے اس باب میں کوشش ہوگی کہ جن تجزیوں کو زیر بحث لایا جائے ان میں ہیئتی اور اسلوبیاتی دونوں نقطہ نظر غالب ہوں۔ چونکہ عملی تنقید یا تجزیے بہت کم کیے گئے ہیں اس لیے دونوں نقطۂ نظر سے تجزیوں کو تلاش کر کے علیحدہ علیحدہ لکھنا مشکل ہے۔ عین ممکن ہے کہ مواد کی اس قلت کے باعث کم مثالیں فراہم ہو سکیں تاہم یہ کوشش کی جائے گی کہ مختصر ہی سہی جامع انداز میں بات کی جائے۔

نئی تنقید کے زیر اثر فارم پر توجہ دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن پارے سے منشاءِ مصنف کو منہا کر دیا گیا اور جن چیزوں کو اہمیت حاصل ہوئی ان میں افسانے کا آغاز، پلاٹ، کردار، زبان، زمان ومکاں اور افسانے کا اختتام قابل ذکر ہیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلے باقاعدہ اور مربوط انداز میں ممتاز شیریں نے اپنے مضمون "ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع" میں افسانے کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ اس میں انھوں نے افسانے کی ہیئت میں تجربہ کی حیثیت رکھنے والی کہانیوں کا اجمالی جائزہ پیش کیا ہے ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں ہونے والے جن تجربات کا ذکر کیا ہے اس کی روشنی میں انھوں نے تجزیہ تو نہیں کیا لیکن اس سے استفادہ کر کے بعد کے زمانے میں نقادوں نے تجزیے کیے ہیں۔ انھوں نے افسانوں کی ادبیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے فارم کو مرکز بنایا جیسا کہ نئی تنقید نے یہ تصور قائم کیا کہ فن پارے کی ہیئت لسانی اور ادبی وسائل ایمیجری قول محال، رمز، تناؤ اور ابہام وغیرہ سے طے ہوتی ہے۔ تقریباً اسی لحاظ سے ممتاز شیریں نے افسانے کے فنی

وسائل پر بحث کی۔ افسانوں کے آغاز کا ذکر کرتے ہوئے ابتدائی اور اس کے بعد کے افسانوں کا فرق یوں واضح کرتی ہیں:۔

''تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظریہ بیان سے کیا جاتا تھا، لیکن اب چھوٹتے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ بعض افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا نچوڑ پیش ہو جاتا ہے، افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آجاتی ہے، جیسے اختر حسین رائے پوری کی ''تلاش گمشدہ'' دیوندر ستیارتھی کی ''برہمچاری'' اور بیدی کے ''چیچک کے داغ'' میں۔

بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھنچ جاتی ہے۔ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر ٹھیرا لیں.........

کچھ اختتام ایسے ہوتے ہیں انجام پر افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے۔ کئی ایک میں ایک دم رک جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح کا احساس کہ کاش یہاں داستان کی ڈوری کٹ جائے ۔اور کبھی کبھی تو اختتام اختتام ہی نہیں معلوم ہوتا۔ افسانے کے متعلق ایک نظریہ یہ تھا کہ اس کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے۔ اچانک کوئی ایسا موڑ جس سے پورے افسانے کی صورت بدل جائے اور ہمیں ایک دم حیران کر دے۔ اس طرح کے اچانک موڑ کی ایک مشہور مثال موپساں کا افسانہ The Necklace ہے۔ بسا اوقات افسانے کا آغاز درمیانی حصے سے بھی کیا جاتا ہے۔ پھر اس سے پہلے کا حصہ آغاز کے بعد بیان کیا جاتا ہے ۔کبھی افسانے کا اختتام اور آغاز دونوں ہی ایک طرح کے ہوتے ہیں۔ افسانہ داستان کے انجام سے شروع ہو کر درمیان کے حصہ میں پورا واقعہ بیان کرتا ہوا پھر اسی انجام پر ختم ہوتا ہے جہاں سے شروع ہوا تھا جیسے ہاجرہ مسرور کی ''کمینی'' میں۔ اور کبھی کبھی تو آغاز اور انجام

کے جملے ہی ایک جیسے ہوتے ہیں جیسے قدرت اللہ شہاب کے "تلاش" میں۔" [۱]

اس مضمون میں اگرچہ افسانوں کا تجزیہ نہیں کیا گیا ہے مگر افسانے کے ڈھانچہ میں ہونے والی تبدیلیوں کے حوالے سے افسانوں کا ذکر کر دیا گیا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں ممتاز شیریں نے لکھا ہے" کہ ابتدا اور اختتام ایک طرح ہو گئے"۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ افسانے کا کلائمکس یا اختتام بیان کر کے تجسس کو مہمیز کیا گیا اور فلیش بیک کے ذریعہ ماضی کے واقعات حال میں بیان کرنے کی گنجائش نکالی گئی جس سے افسانہ کا کینوس تو وسیع ہوا مگر زمان و مکان کی مقررہ تعریف میں تبدیلی پیدا ہوئی جس کا ذکر ممتاز شیریں یوں کرتی ہیں:

"قدیم افسانے زیادہ تر ایک ہی طرز پر لکھے جاتے تھے۔ یکے بعد دیگرے روز روز کے واقعات۔ دو پیراگرافوں میں چند دنوں چند مہینوں یا چند سالوں کا بھی وقفہ ہوتا تھا۔ لیکن اب افسانے ایک دن کے بھی ہیں اور چند گھنٹوں کے بھی۔

اتحاد زمان و مکاں کے نظریے کی اب وہ اہمیت نہیں رہی۔ وقت اور مقام میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ ایک خاص وقت میں ایک آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے اس لیے وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا۔" [۲]

مندرجہ بالا اقتباس میں ممتاز شیریں نے افسانہ میں زمانی عرصہ کے متعلق جو مفروضہ پیش کیا ہے اس تجربے کی صورت میں افسانہ کے واقعات گڈمڈ ہو جاتے ہیں وہ اس طرح کہ مصنف نے کوئی ایسا قصہ شروع کیا جو دس منٹ پر محیط ہو لیکن وہ ماضی سے پیوستہ ہو تو لمحہ موجود ماضی میں چلا جاتا ہے۔ اور پھر حال سے وابستہ کرنے میں خیال کی ڈوری الجھ جاتی ہے۔ اس لیے ان کا خیال ہے کہ شعور کے اس بہاؤ کے لیے مختلف تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جس کا تجربہ محمد حسن عسکری نے اپنے افسانہ "حرامزادی" میں کیا ہے۔ انھیں تمام عناصر کی

۱۔ ممتاز شیریں، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل۔ گوپی چند نارنگ ص:۵۳

۲۔ ایضاً، ص:۵۴

شمولیت اور تجربہ کی نوعیت کے پیش نظر ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ:

''آج افسانے کا مفہوم زیادہ وسیع ہوگیا ہے۔ آج کہانی پن ہی افسانہ نہیں، عروج اور موڑ بھی لازمی نہیں، اب خاکے اور رپورتاژ بھی افسانے میں شامل ہیں۔ ''جہاں میں رہتا ہوں'' اور ''ہماری گلی'' رپورتاژ کی طرح لکھے گئے ہیں لیکن یہ افسانے ہیں۔'' [1]

اس اقتباس میں ممتاز شیریں نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ جس طرح رپورتاژ میں واقعات غیر معروضی انداز میں بیان کیے جاتے ہیں اور واقعات کے پیش آنے کا زمانی عرصہ ماضی قریب یا حال کا تاثر دیتا ہے یہی طریقہ کار افسانے میں بھی استعمال کیا جانے لگا جس کی عمدہ مثال بیدی کا افسانہ ''دس منٹ بارش میں'' قابل ذکر ہے۔ اس افسانے میں حالات پر مسلسل تبصرے کی صورت سامنے آتی ہے۔ ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ جب صیغہ حال میں بیان کیا جاتا ہے تو ایک جاذب اور دلچسپ تکنیک بن جاتی ہے۔ سب کچھ آنکھوں کے سامنے سے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور افسانہ گویا مسلسل تبصرہ ہو جاتا ہے۔

اس کے علاوہ ممتاز شیریں نے پلاٹ کے متعلق بھی اظہار خیال کیا ہے۔ جس سے پہلا سوال تو یہ پیدا ہوتا ہے کہ کہانی یا واقعہ میں کیا فرق ہے؟ ان تینوں کے فرق اور ان کے باہمی رشتہ کی وضاحت کے لیے صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ کہانی ایک واقعہ یا واقعات کی ترتیب ہے۔ اگر اسے علت و معلول کی بنیاد پر پیش کیا جائے تو پلاٹ بن جائے گا۔ لیکن جدید دور کے افسانوں میں پلاٹ کی ترتیب برقرار نہ رہ سکی۔ جس کی طرف ممتاز شیریں نے توجہ دلائی ہے۔

جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا اس میں بلا کا تنوع، وسعت اور قوت آگئی ہے۔ افسانوی ادب متحول اور آزاد ہوگیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمیٹ لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی

---

[1] ممتاز شیریں، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل۔ گوپی چند نارنگ، ص: ۶۴

ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا افسانے کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں یہ حصے ایک مضبوط، ٹھوس اور مکمل اکائی میں گندھے ہوئے نہیں ہوتے بکھرے ہوئے حصے جن میں صرف کمزور تعلق ہوتے ہیں افسانے میں جمع کیے جاسکتے ہیں، چند الگ الگ تاثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جاسکتے ہیں۔ کبھی ان تاثرات کو ملا کر صرف ایک مرکب پیش کیا جاتا ہے۔ جیسے دیوندر ستیارتھی کا ''لال دھرتی''۔ ۱

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے نئے افسانہ کے پلاٹ میں مختلف طرح کے تجربات کیے گئے جبکہ اردو افسانے کے ارتقائی دور میں جو نمونے سامنے آئے ان میں پلاٹ کی ترتیب ایک سیدھی لکیر پر چلتی ہوئی ملتی ہے۔ لیکن بدلتے وقت کے ساتھ اس کی ہیئت میں تبدیلی آتی گئی۔ چنانچہ اس طرح افسانے کی ہیئت موضوعی افکار سے اثر انداز ہوئی اس ضمن میں ڈاکٹر شفیق انجم لکھتے ہیں:

''موضوع کی تبدیلی سے معروض کا تبدیل ہو جانا ایک فطری عمل ہے اور اگر ایسا نہ ہو تو ابلاغ و ترسیل کے تقاضے نبھانا مشکل ہی نہیں ناممکن ہو جاتا ہے''۔ ۲

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ موضوع کی تبدیلی کسی بھی صنف کے لیے خوش آئند عمل ہے تاہم اس کے ساتھ موضوع کی پیشکش کا انداز بھی تبدیل ہونا ناگزیر ہے۔ ورنہ فن پارے کو سمجھنا ایک دشوار گزار مرحلہ ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ابتدا سے لے کر اب تک اردو افسانے میں بے شمار موضوعات کو برتا گیا اور ہر موضوع کے تقاضے کے مطابق افسانے کی ہیئت میں تبدیلی آئی۔ رومانی دور کے افسانوں کے موضوعات حسن و محبت، مذہبی شدت پسندی اور اصلاح معاشرہ وغیرہ تھے اس لیے سیدھے سادے انداز میں بات مکمل ہو جاتی تھی لیکن حقیقت نگاری کے دور میں موضوعات کے تئیں کچھ نئے طریقوں کی ضرورت محسوس

۱۔ ممتاز شیریں، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل۔ گوپی چند نارنگ، ص:۶۵

۲۔ اردو افسانہ بیسویں صدی کی مختلف تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں۔ ڈاکٹر شفیق انجم۔ پورب اکادمی، پاکستان، ۲۰۰۹، ص ۲۲۵

ہوئی جس کی وجہ سے افسانے کی ہیئت میں تھوڑی بہت تبدیلی آئی وہ اس طرح کہ پریم چند نے سیاسی مسائل کی طرف توجہ دی کیوں کہ اس زمانے میں تحریک عدم تعاون، کسان مزدور تحریک، ستیہ گرہ اور سول نافرمانی کی تحریکیں اپنے عروج پر تھیں۔ چنانچہ حساس ادیبوں کا اس سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ پریم چند ان تمام خارجی محرکات سے متاثر ضرور ہوئے لیکن افسانہ میں ادبی ترجیحات کو ملحوظ خاطر رکھا۔ سہیل عظیم آبادی نے پریم چند کا طریقۂ کار اختیار کر کے بہار میں افسانہ نگاری کے ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی۔ انھوں نے بقدر استطاعت نئے تجربے بھی کیے۔ مرزا حامد بیگ نے ابتدائی دور کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے سہیل عظیم آبادی کی اس خوبی کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کی تکنیک خصوصی مطالعہ کی طالب ہے۔ جبکہ ان کے یہاں پہلی بار افسانہ بیان کرنے کے روایتی انداز کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہ انحراف ایک طرف تو پلاٹ کی سطح پر ہے اور دوسری طرف کہانی کی اٹھان، ارتقاء اور منتہاء کی پیش کاری ہیں۔ سہیل کے افسانوں سے متوقع نتائج کبھی برآمد نہیں ہوتے، اس کی نمایاں مثال مجموعہ ''الاؤ'' ہے۔''[۱]

اس اقتباس میں افسانہ ''الاؤ'' کے پلاٹ میں تجربے کا ذکر تو کیا گیا ہے مگر تجربے کے نوعیت کی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ مختصر ہی سہی پلاٹ کی ترتیب کی وضاحت کر دی جائے۔ اس افسانہ کی ابتداء میں ایک فرضی رومان انگیز قصہ بیان کر کے آنے والے اصل قصے کے لیے راہ ہموار کی گئی ہے۔ اس قصہ میں شاہی شان و شوکت کا ذکر ہے جس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ موجودہ جاگیردارانہ نظام میں تبدیلی آنے والی ہے۔ پورے افسانے کی فضا انقلابی اور احتجاجی ہے مگر آخری سطر میں غیر متوقع طور پر افسانہ کا پورا تاثر تبدیل ہو جاتا ہے۔ مجموعی طور پر اسے پلاٹ کا تجربہ تو نہیں مگر موضوع، مواد اور خیال کی پیشکش کا ایک

۱۔ افسانے کا منظر نامہ، مرزا حامد بیگ، براؤن پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص: ۲۰

انداز کہہ سکتے ہیں۔ پلاٹ میں باقاعدہ تجربے کی عمدہ مثال غلام عباس کا ''آنندی'' کرشن چندر کا افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' منٹو کا ''پھندنے'' بیدی کا ''گرہن'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے افسانوں میں اگرچہ بنیادی فرق موضوعات کا ہے لیکن اس فرق کی وجہ سے افسانہ کی ہیئت اور فارم میں تبدیلی اور لچک پیدا ضرور ہوئی اور زمان و مکان کے حدود میں تغیر آیا جسے ہیئتی تجربے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن آزادی کے بعد جو افسانے لکھے گئے ان میں تجربے کی نوعیت واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ دوسرے یہ کہ نئی تنقید کے نظریاتی مباحث کا اطلاق بھی آزادی کے بعد کے نقادوں کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ خاص طور پر جب میرا جی نے آئی۔ اے رچرڈس کے طریقہ کی پیروی کرتے ہوئے نئی تنقید کے تحت اردو نظموں کے تجزیے مختلف تجزیہ نگاروں سے شاعر کا نام مخفی رکھ کر کروایا تو فکشن کے نقادوں کو بھی اس طریقہ کار سے تقویت ملی۔ آئی۔ اے رچرڈس کا مقصد یہ تھا کہ فن پارے کے تجزیاتی عمل میں مصنف اور اس کے سوانحی و تاریخی حوالے زیر بحث نہ آئیں۔ بعض رسائل و جرائد نے بھی اس طریقہ کو اختیار کر کے تجزیہ کروانے کی کوشش کی اس ضمن میں رسالہ ''سوغات'' قابل ذکر ہے۔ اس میں شامل تجزیوں سے عملی تنقید کی معنویت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ نئی تنقید کی کے ذریعہ وجود میں آنے والے تنقیدی طریقہ کار کی طرف سنجیدگی سے توجہ دی گئی۔ سوغات میں اس نوع کے تین تجزیے شامل ہیں جن میں مصنف کا نام پوشیدہ رکھا گیا ہے۔ جیلانی بانو کے افسانہ ''کھیل کے تماشائی'' کا عابد سہیل نے، سید محمد اشرف کے افسانہ ''قربانی کا جانور'' کا وارث علوی نے اور انور خاں کے افسانہ ''جل ترنگ'' کا تجزیہ محسن خاں نے کیا ہے۔ جیلانی بانو کا افسانہ کردار نگاری میں تجربے کی عمدہ مثال ہے۔ اس افسانے میں کسی ڈرامے کو اسٹیج کیے جانے کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ اس لیے اس کھیل میں شامل کرداروں کی اصل زندگی اور اسٹیج کی زندگی کو موضوع بنا کر اس خاص پروفیشن پر طنز کیا گیا ہے۔ افسانے کی ابتدا ڈرامہ کے ابتدائی منظر سے ہوتی ہے۔ اس لیے بار بار ذہن سے یہ خیال محو ہو جاتا ہے کہ یہ ایک افسانہ ہے اور سارا منظر نگاہوں کے سامنے جاری رہتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانہ پلاٹ

اور کردارنگاری کے تجربے کی ایک منفرد مثال ہے۔ جس میں ایک متکلم کردار کے ذریعہ سارے مناظر کو یوں پیش کیا گیا ہے گویا وہ ہر جگہ موجود ہو، جبکہ وہ اصل میں ڈرامہ کا منظر پیش کر رہا ہوتا ہے اور ان کرداروں کا جواس کے ساتھ ہوتے ہیں۔

مہدی جعفر نے اقبال مجید کے افسانہ ''ہائی وے پر ایک درخت'' کا تجزیہ کرتے ہوئے پلاٹ سازی اور روداد کا تجزیہ عمدہ انداز میں کیا ہے۔ انھوں نے نئی تنقید کی بنیادی شرائط کے پیش نظر رکھ کر تجزیہ کیا ہے۔ اسی لیے انھوں نے موضوع کے بجائے افسانہ کے پلاٹ اور استعاراتی اسلوب کے تجزیہ پر توجہ صرف کی ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ افسانہ کے ابہام اور معنوی امکانات سے پہلوتہی کی ہے تاہم افسانہ کی ہیئت کو ترجیح دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اس افسانے کا پلاٹ استعاراتی نظام پر قائم ہے اس کی ترتیب کا جائزہ لینا ضروری ہے اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:۔

''۱۔ ہم دیکھ سکتے ہیں افسانے میں ایک درخت ہے جو شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے۔ یہ درخت ایک طرف افسانے کے بنیادی کردار کی کامیابی کا نمائندہ ہے تو دوسری طرف قزاقوں کی تخریب کاری کا آلہ ہے۔

۲۔ ایک فرد جس کی زندگی اور موت کی کشمکش افسانے کا احاطہ کرتی ہے افسانے کا بنیادی کردار ہے

۳۔ افسانہ وقت کی اس قلیل ترین مدت میں محدود ہے جو پھانسی پر لٹک جانے اور موت آجانے کا درمیانی وقفہ ہے۔

۴۔ افسانے کی گٹھی ہوئی بنت کے ساتھ بیانیہ کا مناسب استخراج ملتا ہے، نہ زیادہ نہ کم۔ افسانہ بہت مختصر ہونے کے باوجود مکمل ہے۔

۵۔ افسانہ کا چھوٹا سا پلاٹ جسے فنکار نے افسانہ کے ساتھ اس طرح خمیر کیا ہے کہ دونوں کو الگ کرنا خاصا دشوار کام ہے۔

۶۔ افسانہ کی داخلیت جسے فنکار نے اس طرح گرفت میں لیا ہے کہ شعوری طور پر اسے دلچسپ بنانے میں کامیاب ہو گیا ہے۔

۷۔ افسانہ کے بیانیہ کا اتار چڑھاؤ جو فن کار کے اعتماد کی غمازی کرتا ہے۔

۸۔ افسانہ کا ڈرامائی برتاؤ جو تجسس کے بجائے دلچسپی کو ہوا دیتا ہے۔

۹۔ متضاد رویوں، متضاد اشیاء، کیفیات کا سنگم ہے۔ جیسے فرد کا تعمیری حوصلوں، قزاقوں کی تخریبی روش، آدمی اور درخت، موت اور زندگی، موت آنے کا جسمانی اور ذہنی تضاد جو اوقات کے اختلاف سے ظاہر ہوتا ہے۔

۱۰۔ بنیادی کردار کا بڑھتا ہوا ذہنی تناؤ جو شاخ کے ٹوٹ جانے کی موہوم امید کے ساتھ وابستہ ہے۔ مگر یہ امید آخرکار دم توڑ دیتی ہے۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے یہ افسانہ اپنے پلاٹ، روئداد اور زمانہ عرصہ کے اعتبار سے روایتی افسانوں سے مختلف تو ہے۔ ممتاز شیریں اپنے مضمون میں اس بات کا تذکرہ کر چکی ہیں کہ نئے افسانے میں زمانی عرصہ پانچ منٹ، دس منٹ اور ایک دن کا بھی ہو سکتا ہے۔ مذکورہ افسانہ اسی قبیل کے افسانوں کے زمرے میں آئے گا، مزید یہ کہ تجزیہ نگار نے منشائے مصنف کے بجائے متن کے اجزا میں باہم ارتباط پیدا کرنے والے دسیلوں سے سروکار رکھا ہے۔ اسی لیے ان نکات میں اول تا آخر افسانہ کے تشکیلی اکائیوں کو زیر بحث لا کر معنی خیزی کی سطحیں بیان کی گئی ہیں۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ اس افسانے میں خارجی مسلسل وقت سے زیادہ ذہنی داخلی وقت کی کارفرمائی ہے اسی لیے پھانسی پر لٹکا ہوا ایک شخص کا جاں کنی اور موت کے وقفے میں اتنی ساری باتوں پر سوچنا اور غور کرنا ممکن ہو سکا ہے۔ پھانسی پر لٹکا ہوا شخص اگرچہ اسٹبلشمنٹ کے جبر کا علامتی مظہر ہے تاہم علامت میں منطق کی کارفرمائی ضروری ہے اس لیے افسانہ میں دو سطحوں کا تصادم موجود ہے۔

۱۔ افسانے کی عملی تنقید، مرتب، ڈاکٹر مامون رشید، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، ص: ۲۲۰

پلاٹ میں تجربے کے اعتبار سے انتظار حسین کا افسانہ ''آخری آدمی'' قابل ذکر ہے۔ اس کا موضوع قدیم مذہبی قصہ ہے اس کے حوالے سے مادیت کے غلبہ اور روحانی قدروں کے ختم ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ موضوع کی وسعت اور گہرائی کی وجہ سے بہت سے ایسے وسائل کا سہارا لینا پڑا جس کی وجہ سے پلاٹ میں تسلسل برقرار نہیں رہ سکا بلکہ اس کی تشکیل میں داستانی انداز میں کہانی کو آگے بڑھانے کی ضرورت پیش آئی۔ اس افسانے کے علاوہ انتظار حسین کے دوسرے افسانوں میں بھی پلاٹ کی ترتیب دوسرے افسانہ نگاروں سے مختلف ہے۔ اسی انفرادیت کے پیش نظر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

> ''..... تسلسل کے احساس کو برقرار رکھنا نئے لکھنے والوں کے لیے بھی اتنا ہی محال ہے جتنا کہ نئے قاری کے لیے۔ انتظار حسین کی کہانی بھی مسلسل واقعات کا ایک سلسلہ ہوتی ہے۔ صوفیاء کے شکارناموں کے مانند جس میں ایک حقیقت آگاہ نظر کی تخلیقی اڑان راستے کے کئی مناظر سے لاپرواہ گزر جاتی ہے لیکن ایک فضا آفریں تاثر واقعات کی بکھری ہوئی کڑیوں کو ملائے رکھتا ہے۔ اس پیچیدہ قوت کا بھید نہ تو صرف تجربے میں ہے نہ صرف لفظ میں۔ پس منطقی تجربے کی گرفت میں اسے لانا بھی مشکل ہے۔''[۱]

اس سے واضح ہوتا ہے کہ جدید افسانے میں مشاہدات و تجربات ہی کافی نہیں بلکہ اس کے لیے ماہر زبان ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ جس سے واقعات کی بکھری ہوئی کڑیوں کو ملانے اور غیر مرتب پلاٹ کے سروں کو جوڑ کر ایک تاثر قائم کرنے میں مدد مل سکے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں زبان کی یہ تمام خوبیاں موجود ہیں جس سے ان کا منفرد اسلوب ابھر کر سامنے آتا ہے۔ جب کہ انھوں نے دوسرے افسانہ نگاروں سے بالکل مختلف تجربے کو افسانے میں پیش کیا ہے جو انتہائی پیچیدہ ہے۔ انھوں نے دیومالا، اساطیر، مذہبی و تاریخی قصے، قوموں کے عروج و زوال اور تہذیبی اتار چڑھاؤ کو موجودہ صداقتوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی

۱۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی۔ ۱۹۸۳ء، ص ۱۴۲

ہے۔اوراس کے لیے انھوں نے داستانوی انداز میں کہانی کو اپنے معاشرتی دروبست میں پھیلایا ہے۔عربی کے الفاظ وتراکیب بھی استعمال کی ہیں۔ جو معنوی اعتبار سے فلسفیانہ اور مذہبی معلومات کی گہرائی کی دلیل ہیں۔مثلاً ''زرد کتا'' میں نفس طمع کا لفظ۔اس لفظ سے بزرگان دین کے ملفوظات کی طرف ذہن متوجہ ہوتا ہے اوراس افسانے کو سمجھنے کے لیے ان ملفوظات کی تفصیلی معلومات بھی ضروری ہے۔اسی طرح ''آخری آدمی'' میں پیش کردہ واقعات کے لیے صحائف کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔قرآن شریف میں اس آیت ''فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ'' کے ضمن میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں انتظار حسین نے اسی سے آخری آدمی کے واقعات کا تانا بانا تیار کیا ہے اس کے علاوہ اس میں بعض جملے ایسے لکھے گئے ہیں گویا عربی کے کسی جملے کا ترجمہ کردیا گیا ہو۔مثلاً ''اور جان لوکہ وہ تم سے بڑا ٹھٹھا کرنے والا ہے'' اس طرح کا انداز عربی اقتباس کے ترجموں میں ملتا ہے۔ ان کا یہی انداز داستانوں اور تمثیلی کہانیوں کے اسلوب سے جاملتا ہے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین نے اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

> ''انتظار حسین نے تشکیل متن کا جو مخصوص اسلوب اختیار کیا اس کا سلسلہ مشرق میں داستانوں کی زبانی روایت سے ملتا ہے لیکن زبانی روایت کے اس سلسلے کا سب سے دلچسپ پہلو یہ ہے کہ افسانے میں یہ زبانی پن orality تحریر کی پیدا کی ہوتی ہے۔اور دوسری بات یہ کہ تمثیل بیان کا ایک پیچیدہ اسلوب ہے تمثیل اصلاً استعارے کا ایک مربوط سلسلہ ہے جس میں متن کی تہہ میں ایک اور متن موجود ہوتا ہے۔جس کا اظہار راوی کا مقصود ہے۔اس صورت میں افسانہ موجود اور غیر موجود کے درمیان اس طرح قائم ہوتا ہے کہ متن جو نہیں کہتا وہی کہتا معلوم ہونے لگتا ہے۔خموشی کو آواز کرنا اسی کو کہتے ہیں اور یہ انتظار حسین کا فن ہے۔''[۱]

انتظار حسین کا یہی اسلوب ان کی عصری حیثیت کو متعین کرتا ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ اسلوبیاتی

۱۔ تنقید،شش ماہی جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، جون ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۷

تنوع کے دور میں ان کا طرز بیان حکایتی اور داستانوی ہونے کے باوجود انھیں انفرادی حیثیت عطا کرتا ہے۔

اردو افسانہ کی پرانی ہیئت میں نئے تجربے کرنے والوں میں انور سجاد کا نام اہم ہے۔ پاکستان کی تشکیل کے بعد ایک نامانوس معاشرے میں باتوں کو کہنے کی آزادی چھن جانے اور مارشل لا کے نافذ ہونے کے بعد مزید سانحات و واقعات پیش آنے کی وجہ سے اظہار پر جو پابندیاں عائد کی گئیں ان تمام اذیتوں کا بیان انور سجاد کے افسانوں میں ملتا ہے۔ ان کا افسانہ ''کونپل'' فکر کے اظہار، تشدد کے خلاف احتجاج پر لگائی گئی پابندیوں کے پس منظر میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ اس میں واقعہ سازی کی روایتی تکنیک سے انحراف کر کے افسانہ کی ابتدا کسی پورٹریٹ کی ہیئت اور بناوٹ کے بیان سے کی گئی ہے۔ ظاہر ہے discription سے واقعہ کی تشکیل نہیں ہوتی بلکہ جب اس منظر میں تبدیلی رونما ہوتی نظر آتی ہے یعنی وہ پورٹریٹ اپنی جگہ سے کھسکتا ہوا نظر آنے لگتا ہے تب قاری کو تجسس ہوتا ہے اور پلاٹ سازی کے عمل میں قاری بھی شریک ہو جاتا ہے اور واقعہ آگے بڑھتا ہے۔ اس افسانے میں بالواسطہ طرز اظہار اختیار کر کے کرداروں کی زبان سے جو مکالمے ادا کرائے گئے ہیں ان میں کوئی ربط نہیں بعض دفعہ ایسا لگتا ہے کہ اچانک کوئی نئی بات شروع کر دی گئی ہے، اس بے ربطی اور پلاٹ میں زمانی تسلسل کے الٹ پلٹ کی وجہ فلیش بیک اور خود کلامی کی تکنیک کا استعمال ہے مگر پورے افسانے کی ساخت و بافت پر نظر ڈالنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ اس موضوع کے لیے یہی انداز مناسب ہے۔ اور پلاٹ کی بے ترتیبی کی معنویت افسانہ پڑھنے کے بعد اجاگر ہوتی ہے۔ اچانک شروع ہونے والے مکالمے یا پورٹریٹ کی گزشتہ و موجودہ حالت کا بیان بعد میں ایک اشارے معلوم ہونے لگتے ہیں جس سے افسانے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ افسانہ بنیادی طور پر ترقی پسند ذہنیت کی پرچھائیاں لیے ہوئے ہے۔ لیکن افسانہ نگار نے کہیں بھی نعرے بازی یا خطیبانہ انداز اختیار نہیں کیا۔ فضیل جعفری اسی انداز کو انور سجاد کے اسلوب کی خوبی قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''پورے افسانے میں انور سجاد نے کہیں بھی لفظ ''انقلاب'' کا استعمال نہیں کیا اور اگر وہ

ایسا کرتے تو افسانے کا تین چوتھائی تاثر یقیناً غارت ہو جاتا۔ جدید افسانہ نگار بیان کے
براہ راست اظہار سے گریز کرتے ہیں۔ انور سجاد تو خصوصاً موضوع پر تبصرہ کرنے کے
بجائے اسے لفظوں کے ذریعہ دریافت کرتے ہیں۔'' [۱]

سنڈریلا میں خونخوار کتا، سوتیلی ماں، سرخ چادر والا، سوتیلی بہن وغیرہ یہ سب انور سجاد نے اشارے تخلیق کیے ہیں افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں موضوع کے لحاظ سے اسلوب کو برتا گیا ہے۔ جبر کی نشانیاں واضح کرنے کے لیے براہ راست اظہار کا انداز اختیار کرنے کے بجائے بالواسطہ طرز اختیار کیا گیا ہے۔

''یہ خود پتھروں کا شکار ہے میری مدد کیسے کرسکتا ہے۔''

''تو پھر میری مانو: جب وقت ٹھہر جاتا ہے اور مرتا ہوا لمحہ دوسرے لمحہ میں جنم لیتا ہے، اس
لمحے سے پہلے پہلے لوٹ آنا۔'' [۲]

اردو افسانے کی تنقید میں ہیئت اور موضوع، اسلوب اور کردار نگاری پر وارث علوی کی تحریریں جامع، دوٹوک اور غیر جانبدار قرار دی گئی ہیں انھوں نے افسانے کی تنقید میں اپنے گراں قدر مضامین سے روایتی اور جدید افسانوں کے موضوع، ہیئت اور اسلوب کے فرق کو واضح کیا ہے۔ چنانچہ وارث علوی جدید افسانہ نگاروں میں انور سجاد کے افسانوں کو فنی اور تکنیکی اعتبار سے ٹھوس قرار دیتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں انھوں نے ہیئت کے حوالے سے انور سجاد کے افسانوں کا ذکر کیا ہے۔

''فن میں ہیئت کے تجربات کا جواز یہ ہے کہ بدلے ہوئے حالات میں جن نئے اور منفرد
تجربات کو فنکار بیان کرنا چاہتا ہے وہ رسمیہ اور روایتی فارم میں ممکن نہیں۔ فکر و احساس کی سطح
پر آکر انور سجاد بالفرض پیش رو ترقی پسندوں سے مختلف بھی ہیں تو فن کی سطح پر تو ان کا افسانہ

۱۔ تنقید، ششماہی جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، جون ۲۰۰۵ء، ص ۷۶

۲۔ سنڈریلا، انور سجاد، مشمولہ 'انتخاب نثر و نظم'، مرتبہ قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۱۳۸

ترقی پسند افسانہ سے الگ پہچانا جاتا ہے۔ لیکن فکر و احساس کی سطح پر یہ اختلاف واضح نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ تجریدی یا علامتی ہونے کے ناتے ان ڈرامائی تصادمات سے محروم ہے جن کی بنیاد پر افسانہ کی فکری اور دانشورانہ گہرائیوں اور کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور اخلاقی کشمکشوں کا تجزیہ کیا جاسکے۔'' ۱

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ جدید افسانہ جن تبدیلیوں سے گزرا، ایسا پیچیدہ اور مشکل تجربہ تھا کہ اس کی ہیئت میں تجربے کرنا اور پھر اس کی تفہیم کو گرفت میں لینا انتہائی مشکل عمل ہے اور انور سجاد نے اس مشکل عمل کو آزما کر دیکھا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے لیکن ان کے افسانوں کے متعلق یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کے افسانوں کی تفہیم میں مشکلات پیش آتی ہیں واقعہ میں تسلسل اور کرداروں میں ٹھہراؤ نہ ہونے کی وجہ سے قاری الجھ جاتا ہے اور اسلوب میں کھردرے پن کا احساس ہوتا ہے۔ شفیق انجم نے اپنی کتاب میں انور سجاد کے فنی پہلوؤں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے انھوں نے بھی اعتراف کیا ہے کہ انور سجاد تکنیک کی سطح پر کردار اور واقعہ کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے بلکہ فضا اور ماحول کو ترجیح دیتے ہیں اور ایسے ماحول کو پیش کرتے ہیں جو دھندلکوں میں ڈوبی ہوئی اس صورت حال کی عکاس ہے جس سے آج کا فرد دوچار ہے۔ دور حاضر کے انسان کا المیہ یہ ہے کہ وجود کی تلاش میں غلطاں و پیچاں ہے اسی لیے انور سجاد کردار کے خارجی پہلوؤں کے بجائے اس کے داخلی تاثر کو گرفت میں لیتے ہیں۔ ان کے یہاں منطقیت ہے نہ استدلال و ٹھوس حقائق۔ بلکہ وہ سیال کیفیت و تاثر ہے جس میں وجود کا ہیولا پل بہ پل اپنے قالب بدلتا رہتا ہے۔ اس تبصرے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ افسانے کی جدید ہیئت ٹیڑھی اور مشکل پسند ہے۔ اس لیے جدید افسانہ نگار ایسی تکنیک اختیار کرنے پر مجبور ہے جس سے تفہیم کا مسئلہ حل ہو سکے چنانچہ اسی کوشش میں فن کار کے اسلوب کی منفرد شناخت بھی ابھر کر سامنے آگئی جیسا کہ انور سجاد کے بارے میں شفیق انجم رقم طراز ہیں:

۱۔ تجاذبہ چمن، وارث علوی، ص ۵۶۰

''انور سجاد کی کہانیاں تکنیکی واسلوبیاتی سطح پر اپنی منفرد پہچان رکھتی ہیں سرریلسٹک (Surrealistic) انداز کی بدولت ان کی کہانیوں میں نہ تو پلاٹ سازی کا روایتی انداز ہے اور نہ ہی ماحول بندی اور مکالمہ نگاری کی کلاسیکی بندشوں کی پیروی۔..انور سجاد اپنے عصر کی مابعد الطبیعات سطح پر رہ کر افسانہ لکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی تکنیکوں میں ابہام کے عناصر زیادہ ہیں۔مناظر ایک دم اپنی صورت بدل لیتے ہیں۔کردار کبھی پرچھائیں میں ڈھل جاتے ہیں اور کبھی معدوم ہو کر ا،ب،ج کی سطح پر اتر آتے ہیں، زمانی ومکانی تقسیم بھی آپس میں گڈمڈ ہو جاتی ہے اور یہ پہچانا مشکل ہو جاتا ہے کہ مناظر کس زمانی منطقے یا مکانی حدود سے متعلق ہیں۔''[1]

اعجاز راہی نے انور سجاد کی زبان وبیان کا تجزیہ جامع انداز میں پیش کرنے کے ساتھ افسانے کی ہیئت کا بھی احاطہ کیا ہے کیونکہ جدید افسانہ اسی اتھل پتھل سے عبارت ہے جو انور سجاد کے افسانوں میں موجود ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس اس رویے کو ظاہر کرتا ہے جو روایتی افسانوں سے ذرا مختلف تھا۔

''کہانی کی روایتی بنت،اسلوب کا تھکا ہوا انداز اور ہیئت کے قدامت پسند صیغے ان کی نئی کہانی کو سمیٹنے کی استعداد سے محروم تھے، چنانچہ انور سجاد کو جس مخصوص،منفرد،یکتا اور توانا علامتی زبان کی ضرورت تھی وہ انور سجاد کے لیے فیاضی ہوئی۔اس نے سماجی زندگی کی تیزی سے بدلتے ہوئے شب وروز کو زندہ شعور کے دروبست میں نئی کہانی کے ذریعہ نئے مواد اور نئے اسلوب میں پیش کیا۔''[2]

نئی سماجی زندگی کو انور سجاد کے علاوہ دوسرے افسانہ نگاروں نے مثلاً سریندر پرکاش،بلراج مینرا، احمد یوسف،کلام حیدری اور رشید امجد وغیرہ نے بھی پیش کرنے کی کوشش کی مگر سریت،شعریت اور پیراڈاکس

۱۔ اردو افسانہ،ڈاکٹر شفیق انجم،ص ۲۶۳

۲۔ اردو افسانے میں علامت نگاری،ڈاکٹر اعجاز راہی،ص ۲۳

کے دھندلکوں، تمثیل واستعارے پر ارتکاز نے موضوع سے ہم آہنگی کو ختم کر دیا۔ اس طرح انور سجاد کا نام ان تمام میں استثنائی حیثیت رکھتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کے افسانے فنی خامیوں سے مبرا ہیں مگر سنڈریلا، پرندے کی کہانی، یوسف کوہ، رات کا سفرنامہ، سازشی ۲، کونپل، نجی کونپل وغیرہ افسانوں کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ استعاروں اور علامتوں کے استعمال نے گنجلک ضرور بنا دیا ہے مگر بقول وارث علوی ''ریڈیکل ہیں اور ریڈیکلوم ابہام کا روادار نہیں ہوتا وہ خارجی حقیقت کی ماہیت کو پہچانتا ہے اور اسی لیے اسے بدلنے کے درپے ہوتا ہے۔'' فضیل جعفری نے بڑے ہی جامع انداز میں ان کے اسلوب پر گفتگو کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''کینسر والی سیریز کے افسانوں میں مختلف اور مہلک بیماریوں کو استعارہ بنا کر سیاسی، سماجی اور معاشی ناسوروں کو کریدا، بیدار کیا اور بھرپوری طرح بے نقاب کیا۔ ان افسانوں میں ہیئت اور تکنیک کے بھی منفرد تجربے نظر آتے ہیں چونکہ انور سجاد کا ذخیرہ الفاظ بے حد وسیع ہے اور انھیں مناسب ترین لفظوں کے انتخاب پر بھی عبور حاصل ہے اس لیے ان کی زبان اور اسلوب بیان دونوں بہتیرے نامی گرامی افسانہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ شگفتہ، زیادہ جاندار اور پرکشش ہیں۔ اگر کوئی ان کے افسانوں کو پوری طرح سمجھنے سے قاصر بھی ہو تو ان کی زبان سے ہی سرشار ہو جاتا ہے۔''[۱]

نئے اردو افسانہ پر لکھی گئی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ نئی تنقید افسانے کی تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے تنوع اور تجربات سے بحث کرتی ہے، کیونکہ اردو کا جدید افسانہ پیچیدہ بیانیہ، استعاراتی و تمثیلی انداز میں معاشرتی الٹ پھیر، سیاسی منافقتوں اور فرد کی تنہائی کو بیان کرتا ہے۔ انھیں تمام تجربات کو سمونے کے لیے افسانے کی ہیئت، پلاٹ، کردار، زمان ومکاں وغیرہ کو نظر انداز کیا گیا۔ گذشتہ صفحات میں پلاٹ کے تجربوں پر وجود میں آنے والے افسانوں اور ان پر کی جانے والی تنقید کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی

۱۔ تنقید، ششماہی، جلد ۱، ۲۰۰۵ء، مرتبہ قاضی افضال حسین، ص ۷۶

ہے۔اور بعض افسانوں کا مطالعہ کر کے یہ بات واضح کرنے کی کوشش بھی موجود ہے کہ مذکورہ افسانے پلاٹ میں تجربے کی مثال ہیں۔

افسانے کی ہیئت کے انضباط میں کردار نگاری ایک اہم جزو ہے۔ابتدا سے لے کر اب تک کردار نگاری کے تجربات کیے جاتے رہے ہیں۔لیکن افسانے کی تنقید میں ان تجربات کا جائزہ خال خال ہی ملتا ہے۔خصوصاً ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں کی طرف کم توجہ دی گئی ہے۔ایسے میں مرزا حامد بیگ کی کتاب ''اردو افسانے کا منظرنامہ'' اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے کیوں کہ اس میں مختصراً تمام افسانہ نگاروں کے اسلوب، موضوع اور کردار نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔چند افسانہ نگاروں کی کردار سازی پر تبصروں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مصنف نے غور و فکر کے بعد اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔

☆ اعظم کریوی اپنے افسانوی کرداروں کو ہر طرح کی پچویشن میں ڈال کر انسانی کردار کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہیں۔کریوی کی کردار نگاری کا نمایاں وصف کردار کی سچی پیش کش ہے اور اسی کے باعث افسانہ نگار جذبے کی شدت سے بچ گیا۔نتیجہ انسانی جذبات کی کھری تصویر کشی ممکن ہوئی۔

☆ کہانی پن اور کردار نگاری کی عمدہ مثالوں میں ''استاد شموخاں'' اور ''ہماری گلی'' نمایاں ہیں۔احمد علی کا نمائندہ افسانہ ''میرا کمرہ'' اس عہد کے فرد کا ذہنی عکاس ہے۔اس فرد نے زندگی کے بارے میں جو سوچا وہ ہندوستان میں مروج سچائی کا معیار ٹھہرا۔

☆ رام لعل کے افسانوں میں مرد اور عورت کا جنس مخالف کے داخل سے آگہی کرنے کا عمل ازلی تکرار میں اس وقت ڈھلتا ہے جب رام لعل اس دنیا کے چل چلاؤ میں فرد کو جسمانی طور پر بھی مسافر بنا دیتے ہیں (مثالیں : حیرت زدہ لڑکا، اکھڑے ہوئے لوگ) رام لعل کے یہاں یہ سفر ملٹی ڈائمینشنل معنویت کا استعارہ ہے۔ایسا سفر جو انسان کے داخل اور خارج دونوں سطحوں پر یکساں طور پر جاری و ساری ہے۔[۱]

۱۔ اردو افسانے کا منظرنامہ، مرزا حامد بیگ، براؤن پبلی کیشنز ۲۰۱۳ء، ص:۳۶، ۳۹، ۷۶

اس دور کے افسانہ نگاروں میں کردار نگاری میں سب سے زیادہ تنوع پریم چند کے یہاں نظر آتا ہے۔
انھوں نے جاگیردار، زمیندار، مزدور، کسان، پولیس، ڈاکٹر اور مختلف پیشوں سے وابستہ کرداروں کے عادت و اطوار، رہن سہن، سماجی برتاؤ وغیرہ کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پریم چند خود افسانہ نگاری کے متعلق ایک واضح نظریہ رکھتے تھے انھوں نے افسانہ کے پلاٹ واقعہ اور کردار نگاری کے متعلق کئی اہم باتیں لکھی ہیں۔ یہاں پر کردار نگاری کے سلسلے کی چند سطریں پیش کر کے کم وبیش ان کے نظریہ کو سمجھا جاسکتا ہے۔

"اب ہم افسانے کی قدر واقعات سے نہیں کرتے۔ ہماری خواہش ہوتی ہے کہ کردار اور ان کی ذہنی رفتار سے واقعات پیدا ہوں۔ واقعات کی علیحدہ کوئی اہمیت نہیں رہی ان کی اہمیت صرف کرداروں کے خیالات کا اظہار کرنے کے لیے ہوتی ہے۔"[1]

اس کے علاوہ اور کئی مواقع پر انھوں نے کرداروں کی اہمیت کے متعلق لکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں کئی کرداری افسانے ملتے ہیں جن میں افسانہ کا پورا ٹریٹ منٹ کرداروں پر منحصر ہے۔ ان کے یہاں اگرچہ بعض مقامات پر کرداروں کے مکالمے طویل ہونے کے باعث اصلاحی رنگ پیدا ہوگیا تاہم انھوں نے یہ احتیاط روا رکھی ہے کہ کرداروں کا عندیہ واقعہ کی صورت میں بیان ہو تقریری انداز نہ اختیار کرلے۔ اس کے علاوہ انھوں نے کرداروں کی حرکات وسکنات میں غیر معمولی تفریق کے ذریعے تضاد کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ کرداروں کی انفرادیت ابھر سکے۔ ان کی کردار نگاری کے اسی طریقہ کار کا تجزیہ محمد حسن نے ان لفظوں میں کیا ہے:

"پریم چند اپنے آرٹ کا تانا بانا کرداروں کے juxta position سے تیار کرتے ہیں۔ جان سیوک اور صوفیا "چوگان ہستی" میں دو مختلف نظام ہائے اقدار، دو مختلف مزاجوں کے ساتھ ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔ سکھدا اور سکینہ کے کرداروں کا تضاد "میدان عمل

۱۔ اردو افسانے کا منظرنامہ، مرزا حامد بیگ، براؤن بک پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص: ۶۷

''کا مرکزی تضاد ہے۔ امر کانت اور سلیم اسی طرح ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔ پریم چند اپنے ناولوں اور افسانوں میں جمالیاتی کیفیت کا لمحہ احتراز کرداروں کے ڈرامائی ارتقاء کے ذریعے پیدا کرتے ہیں۔ ارتقاء کی وہ سطح جب اچانک انسان کو واقعات کا نیا ادراک حاصل ہوتا ہے اور وہ خود غرضی، لالچ اور استحصال کی دلدل سے ابھر کر اچانک ایثار کے معنی سیکھتا ہے اور دوسروں کے لیے جینے کے سکھ سے دوچار ہوتا ہے، یہ لمحہ اس ناول کے پڑھنے والوں کو بھی زندگی کی نئی پہچان اور جمالیاتی سرمستی کے نئے کیف سے دوچار کرتا ہے۔'' [۱]

اردو افسانے میں کردار نگاری کے تجربات کے جائزے پر مبنی شمس الحق عثمانی کی کتاب ''بیدی نامہ'' قابل ذکر ہے۔ جو نہ صرف بیدی کے افسانوی اسلوب اور کرداروں پر مفصل تجزیہ ہے بلکہ اردو افسانے کی تنقید میں ہیئتی اور اسلوبیاتی مطالعہ کا ایک اہم نمونہ ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے بیدی کے افسانوں کے پلاٹ، مرکزی خیال، کرداروں پر کیے گئے تجربے، افسانے میں علامتی واستعاراتی سطحیں غرض کہ اس کتاب میں بیدی کے پورے فنی منظر نامہ کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ انھوں نے بیدی کے مرد کردار، عورت اور بچوں کے کردار کی نوعیتیں اور امتیازات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بیدی کی کردار نگاری کے تجربات کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ وارث علوی اور دوسرے ناقدین نے بھی نئے نئے نکات کی وضاحت کی ہے مثلاً محمد حسن نے بھی اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ:۔

''........... بیدی کے یہاں براہ راست نیک اور بد کرداروں کا ٹکراؤ بہت کم ہے۔ ''حیا تین ب'' اور ''گرہن'' کے علاوہ شاید ہی کسی کہانی میں ویلن کا کردار استعمال ہوا ہو اور ''گرہن'' میں وہ بد کردار کتھو رام المیہ کا سبب نہیں ہے اس کا معاون کردار ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں بنیادی کشمکش یا تو فرد اور سماج کی ہے جو کبھی کبھی حالات کی شکل میں اور کبھی کبھی حالات

۱۔ معاصر ادب کے پیش رو، محمد حسن، ص: ۱۳۱

کی ستم ظریفی کی شکل میں ایک اچانک واقعہ بن کر سامنے آتی ہے (مثلاً "رحمٰن کے جوتے"، "ہمدوش" وغیرہ ہیں) یا پھر فرد کی اندرونی کشمکش سے جو مختلف ترقی پذیر اقدار و تصورات کے ٹکراؤ کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔" [۱]

راجندر سنگھ بیدی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے آزادی سے پہلے اور بعد تک اپنے مخصوص فکری و فنی انداز میں تبدیلی نہیں آنے دی۔ انھوں نے ابتدا سے ہی بامعنی موضوعات کا انتخاب کیا اور اس کی پیش کش کے لیے منفرد انداز اختیار کیا۔ اسی لیے ان کے افسانوں پر جدید تنقیدی نظریات کا اطلاق بآسانی کیا جا رہا ہے۔ شافع قدوائی نے "راجندر سنگھ بیدی اور بیانیہ عرصہ" میں یہ محاکمہ قائم کیا ہے کہ اگرچہ بیانیہ عرصہ کے حوالے سے گفتگو کرنا بالکل نیا طریق کار ہے مگر یہ تکنیک فکشن کی امتیازی صفت ہے اور خاص طور پر اردو افسانے کا مطالعہ اگر بیانیہ عرصہ کے تناظر میں کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ فنی حربہ بڑی چابکدستی سے استعمال کیا ہے اس ضمن میں انھوں نے افسانہ "بھولا" کا تجزیہ کر کے بیانیہ عرصہ کی عملی صورتوں کی نشان دہی کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فن پارے میں بصری پیکروں کے استعمال، جزئیات نگاری، تاریخ، جغرافیائی، اساطیری، دیومالائی تلمیحات کا استعمال، صنائع و بدائع سے کسب فیض، جملوں کی ساخت اور الفاظ کی ترتیب، رموز و اوقاف اور اسلوب کی دبازت سے بیانیہ عرصہ کی تشکیل ہوتی ہے۔ شافع قدوائی نے تجزیہ کر کے یہ بھی واضح کیا ہے کہ افسانہ "بھولا" کے ابتدائی پیراگراف کے ذریعے قاری اور متن کے مابین گہرا رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور پھر کہانی کے مختلف موڑ بیانیہ عرصہ کی مختلف جہتوں کو روشن کرتے ہیں۔

روایتی افسانوں کی طرح فنی لحاظ سے جدید افسانے کے کرداروں کے واضح خط و خال نہیں ہوتے اور نہ ہی سیدھی، سپاٹ پیشکش اور ماجرا سازی۔ تاہم افسانے میں عضویاتی تکمیل نہ ہونے کے باوجود منتشر اجزا میں ہی اتحاد معنوی تلاش کر کے تجزیہ نگار فن پارے کی تشریح و تعبیر کرنے کی کوشش کرتا ہے ورنہ جدید

۱۔ عصری آگہی، بیدی نمبر، دہلی، ص ۴۸، اگست ۱۹۸۲

افسانوں کی تفہیم محال ہوگی۔ افسانے میں کرداروں کی مبہم تصویر کی ایک وجہ موضوعی تقاضے بھی ہیں ۔ورنہ آزادی سے پہلے جب معاشرتی اور خاندانی زندگیوں میں باہمی ربط وتعلقات کشادہ تھے ۔رشتوں کی بنیاد مادیت کے بجائے جذباتی وابستگی پر استوار ہوا کرتی تھی اور ظاہر و باطن میں انسان آسودہ اور خوش حال تھا تو اسی اعتبار سے بھر پور انسان کی تصویر کشی بھی ہوتی تھی۔لیکن آزادی کے بعد سے خاندانی بکھراؤ شروع ہوا تو ذات کی شکست وریخت ،ذہنی انتشار تک آپہنچا اور انسان ٹکڑوں میں تقسیم ہوگیا۔ان خارجی مسائل کی وجہ سے افسانہ پر جو اثرات مرتب ہوئے اس کا ذکر وہاب اشرفی کے لفظوں میں ملاحظہ ہو:۔

> ''نئی افسانہ نگاری اپنے ساتھ نئے مسائل لاتی ہے۔ایک گروہ کہتا ہے کہ ذات کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا عمل پیش کرنا ہے اور ایسے مرحلے میں نت نئے ہیئتی تجربوں سے گزرنا ہے ۔ایک اور گروہ قدروں کی شکست وریخت کو اساس بنائے ہوئے ہے ۔ایسی شکست و ریخت کے اظہار میں افسانوی طریقہ اظہار کے تمام تر سانچوں کو کالعدم ٹھہرائے ہوئے ہے۔گویا نیا افسانہ مواد اور ہیئت کے روایتی سانچے کی توڑ پھوڑ سے عبارت ہو۔کچھ افسانہ نگار کتھاؤں داستانوں اور اسطور کی طرف مائل ہوئے ہیں اور جدیدیت اور جدت طرازی کے علمبردار کہلاتے ہیں۔ان میں اکثر اپنے افسانوں کو علامتی باور کرتے ہیں اور ابہام ان کا مقدر بناتے ہیں۔ان میں کوئی شق ایسی نہیں ہے جسے رد کیا جائے۔ہاں فن کاروں میں کسی بھی طریقہ کار کو اپنانے کے باب میں مخلص ہونا شرط ہے۔پھر خلوص کے ساتھ ساتھ جدت اور تجربے کو برتنے کے لیے قوت تخلیق سے لیس ہونا ازبس لازمی ہے۔''[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں افسانہ پر حالات کی تبدیلیوں کے اثرات بیان کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے نتیجے میں تشکیل پانے والے رجحان کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جدید افسانہ نگار

۱۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ، وہاب اشرفی ،ص ۱۱۵

بھی افراط تفریط کا شکار ہو کر پیش پا افتادہ طریقہ بیان اختیار کرنے پر مجبور تھا اسی لیے وہاب اشرفی نے یہ تجویز رکھی کہ کسی بھی تجربے کے لیے مخلص ہونا چاہیے۔

دیویندر اسر کا افسانہ "مردہ گھر" کردار نگاری پر تجربے کی بہترین مثال ہے۔ اس میں کردار تو موجود ہیں مگر ذاتی پہچان اور اپنے وجود کے اثبات سے قاصر ہیں افسانے کا آغاز ہی اس طرح ہے:

"مردہ گھر میں میری لاش پڑی ہے، مال گاڑی سے اتاری گئی، بند بوریوں میں پھولی، لیبل لگی، تین چار لاشیں اور بھی مردہ گھر میں پڑی ہیں۔"[۱]

کہانی واحد متکلم یعنی حاضر راوی کے ذریعہ بیان ہوئی ہے مگر مرکزی کردار یا افسانہ کے ارتقاء میں اہم رول ادا کرنے والے کردار دوسرے ہوتے ہیں مثلاً منٹو کا افسانہ "بابو گوپی ناتھ" اقبال مجید کا "دو بھیگے ہوئے لوگ" میں واحد متکلم یعنی افسانے کا راوی مرکزی کردار نہیں بلکہ وہ شخص جو اپنے کپڑے کو بھگو دینا گوارا کرتا ہے مگر اپنی قمیص یا پتلون کی جیب میں رکھی ہوئی چیزوں کو بچانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ "مردہ گھر" میں واحد متکلم راوی مرکزی کردار ہے جو اپنے اوپر گزرے ہوئے حالات و واقعات کو بیان کرتا ہے چونکہ واحد متکلم کے ذریعے بیان کردہ مرکزی کردار والی کہانیوں میں داخلی کیفیات اور اندرونی احساسات کے اظہار میں آسانی ہوتی ہے۔ اس لیے آپ بیتی کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ اس افسانے کا امتیاز یہ ہے کہ کردار خود کو "لاش" کہتا ہے ظاہر ہے کہ جو شخص مردہ ہو وہ اپنے اوپر گزرے ہوئے حالات کس طرح بیان کر سکتا ہے۔ یہ عقدہ تو کم و بیش حل ہو جاتا ہے کہ کردار مردہ نہیں ہے مگر تلاش ذات اور وجود کی اکائی کو بحال کرنے کی کوشش میں ناکام ہو کر خود کو لاش کے مانند گرداننا ہے۔ اس کے علاوہ "مردہ گھر" اور دوسری علامتیں استعمال ہوئی ہیں جو کردار کے ذہنی رویے اور اس کے حالات کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ یہاں پر یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ہر دور کے افسانوں میں زندگی کی معنویت اور اپنی انفرادیت کو تلاش کرنے کا مسئلہ اہم رہا ہے

۱۔ مردہ گھر، دیویندر اسر، مشمولہ 'اردو افسانہ کی روایت' مرزا حامد بیگ۔ ایم۔ آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص ۱۰۶۱

مگر اس تجربے کو کرداروں کے ذریعے افسانہ نگاروں نے کس طرح پیش کیا ہے اس طریقہ کی اہمیت ہے جو کہ ہر دور میں بدلتا رہتا ہے۔ جس طرح دیوندراسر نے مردہ شخص کے ذریعہ واحد متکلم کے صیغے میں کہانی بیان کر کے ایک نیا اور منفرد تجربہ پیش کیا۔ اسی طرح سریندر پرکاش نے ''دوسرے آدمی کا ڈرانگ روم'' لکھ کر ایک عجیب وغریب کردار نگاری کا نمونہ پیش کیا بظاہر تو واحد متکلم راوی ہے مگر وہ کردار شکل وصورت کے ذریعے اپنا تعارف کہیں بھی نہیں کراتا ہے۔ اس کردار کی بے چہرگی اور باطن میں پنپنے والے خوف اور نا امیدی کا اندازہ اس اقتباس سے ہوتا ہے جس میں وہ اپنی پہچان کو تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے:

''اور میں آہستہ آہستہ چلتا ہوا اس صحرا میں کھو گیا اور ریت کے جھکڑ نے مجھے اپنے اندر گم کر لیا اور میں ویسے ہی سہا سہا خوف زدہ سا اپنے آپ کو ڈھونڈنے کے لیے اس صحرا کی طرف بڑھا...

میں آتشدان پر بنی کارنس پر ہاتھ جما کر، جھک کر اپنے آپ کو تلاش کرنے لگا۔'' [۱]

خالدہ حسین کے ''ہزار پایہ'' میں بھی کردار واحد متکلم ہے جو کہانی کا راوی بھی ہے اور مرکزی کردار بھی، اس کے ساتھ شناخت کا مسئلہ ذرا مختلف ہے اسے محسوس ہوتا ہے کہ ''ہزار پایہ'' اس کے اندر پل رہا ہے جو رفتہ رفتہ اس کی یادداشت کو ختم کر رہا ہے وہ چیزوں کے نام بھولنے لگا ہے۔ موضوع تو بہر حال اس کا اس دور کے موضوعات کے مشابہ ہے۔ مگر کردار کے سوچنے کا انداز اور اس کے مسائل جو انتظار حسین، سریندر پرکاش، طارق چھتاری اور بلراج مین را کے کرداروں سے مختلف ہیں۔ ان سب کے کردار اپنے نام بھول جاتے ہیں گویا کہ محض انسان کا بے معنی وجود ہے اس کی کوئی شناخت نہیں۔ مگر ''ہزار پایہ'' کا کردار ناموں کو یاد رکھنے کی کوشش میں دوسری تمام چیزوں سے بے گانہ ہو جاتا ہے آخر کار اس کے ساتھ یہ المیہ پیش آتا ہے کہ رفتہ رفتہ وہ

۱۔ دوسرے آدمی کا ڈرانگ روم، سریندر پرکاش، مشمولہ ''انتخاب نثر و نظم''، مرتب قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص ۱۶۷

بہت ضروری چیزوں کے نام بھولنے لگتا ہے:

"مفہوم محض کا سیال اندھیرا سامنے امڈا۔ عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اٹھایا اور اس آئینہ کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر پہچان اوپری تھی اور اس اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی سخت چھلکے کے اندر بیچ کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپٹیوں میں جل اٹھا۔"[۱]

اس کردار کی سوچ اور وہم کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ جدید دور کے اس انسان کی تصویر ہے جسے اپنی زندگی ٹکڑوں میں منقسم ہو جانے کا احساس شدت سے ہے اسے یہ بھی احساس ہے اس کی ذات کے کسی حصے سے کوئی شے گم ہو گئی ہے مگر اس مفقود حصے کے خط و خال یاد نہیں ہیں اور اگر کچھ چیزوں کے نام یاد بھی ہیں تو مادی زندگی کی چکا چوند نے ان کا ڈھانچہ ہی ذہن سے اوجھل کر دیا ہے۔ گویا کہ انسانی دماغ کا بصری ریکارڈ جو شعور میں چیزوں کو محفوظ کرتا ہے اس کی مکمل بازیافت اس کردار کے ذریعے کی گئی ہے جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے کہ دیکھنے کے بعد چیزیں یاد رہتی ہیں اور پھر تخلیقی عمل کے دوران صفحۂ قرطاس پر آسانی کے ساتھ منتقل ہو جاتی ہیں مگر اس کردار میں تخلیقی قوت اور یاد رکھنے کی صلاحیت مفقود ہوتی دکھائی دے رہی ہے۔

جدید اردو افسانے کی تنقید کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں ہیئت اسلوب اور بیانیہ وغیرہ پر نقادوں کی توجہ زیادہ ہے۔ کیونکہ حکایتیں، علامتیں اور اشارے سے انسانوں کو وابستہ کر کے افسانے تخلیق کیے جس کا ذکر گزشتہ صفحات میں مثالوں سے کیا جا چکا ہے۔ نئے افسانے کی تنقید افسانے میں ہیئت اور اس

۱۔ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، سریندر پرکاش، مشمولہ "انتخاب نثر و نظم، مرتب قمر الہدیٰ فریدی، شعبۂ اردو، علی گڑھ، ۲۰۱۰، ص ۱۸۸

کے تشکیلی عناصر اور اس کے مختلف مسائل و مباحث سے مشروط ہوگئی لہٰذا اس میں بھی شاعری کے عروض و اوزان کی طرح لفظیات و شعریات پر بحث کی گئی۔ اس لیے کردار کیا کرتا ہے صرف اس کو نظر میں نہیں رکھا گیا بلکہ کیا کہتا ہے اس پر غور کیا گیا۔ اہم بات یہ ہے کہ نئے افسانے میں کرداروں کے عمل سے زیادہ ڈسکورس کا عمل دخل تھا۔ ثابت و سالم کرداروں کی تلاش میں افسانہ نگار نے ناکام ہو کر فسادات کے ملبے میں جسمانی سطح پر قطع و برید کے شکار اور باطنی طور پر ذہنی اپاہج، اپنے اندرون کے متاع گم شدہ کی تلاش میں بھٹکتے اور زمانے کی تلخیوں سے متصادم ہو کر ذہنی توازن کھوئے ہوئے کرداروں کو پیش کیا۔ اسی لیے بعض ایسے افسانے بھی ہیں جن میں بیانیہ کا پورا نظام کسی کردار کے ایک جملے پر قائم ہے اور اسی کی تشریح و تعبیر کے ذریعہ افسانے کو مکمل طور پر سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً انور خان کا افسانہ ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' بے نام کرداروں اور بے ترتیب پلاٹ کا افسانہ ہے۔ اس میں چار کردار آپس میں مہمل باتیں کر رہے ہیں اسی درمیان ایک نیا کردار سامنے آتا ہے۔ اس کے ذریعے ادا ہونے والے ایک جملے سے کہانی میں موڑ آجاتا ہے اور پھر وہیں سے کہانی ایک نیا رخ اختیار کر لیتی ہے۔

''کون ہو تم کیا کرتے ہو''

پردیسی ہوں، کہانیاں جمع کرتا ہوں'' اس نے نرم لہجے میں جواب دیا

''کہانی'' ان کی آنکھیں چمک اٹھیں،

''پردیسی کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے''

''میرے پاس کوئی کہانی نہیں'' اس نے کہا،

''یہ کیسے ہو سکتا ہے''

''میں شہر کے تقریباً ہر آدمی سے مل چکا ہوں۔''

''کسی کے پاس کوئی کہانی'' [1]

---

[1] نیا افسانہ، نئے دستخط، مرتبہ نشاط شاہد، معیار پبلشرز، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص: ۶۷

اس شخص کی آمد سے پہلے لوگ رات کی تاریکی اور سردی کی شدت کی وجہ سے اداس اور بجھے ہوئے لہجے میں باتیں کررہے تھے مگر اس کے آنے سے ان چاروں کرداروں میں ایک امید جاگ اٹھتی ہے۔ اور کہانی سن سنا کر رات گزارنے کی تدبیر کرنے لگتے ہیں (اس طرح کے متعدد افسانے لکھے گئے جس میں پورا بیان Discription کسی ایک جملے کا محتاج ہوتا ہے) لیکن آخر میں ناکام ہوجاتے ہیں اس صورتحال کا تجزیہ کرتے ہوئے شمس الحق عثمانی لکھتے ہیں:

"فرمائش کرنے والوں کے لاشعور کے کسی گوشے میں یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ ہمارے پرکھے کہانی سن کر رات کاٹ لیا کرتے تھے، یا کہانی سنی جائے تو رات آسانی سے کٹ جاتی ہے۔ لیکن فرمائش کرنے والے اس حقیقت سے بے خبر ہوں کہ کہانی جمع کرنے والے کو کہانی اسی وقت ملتی ہے جب اس کے اطراف وجوانب کی تمام کھڑکیاں کھلی ہوئی ہوں اور دروازے کھلے ہوئے ہوں۔" ؎۱

اس سے واضح ہوتا ہے کہ گویا انسان کی حقیقی زندگی ہی مشغولیات سے عبارت ہوگئی ہے اس کے پاس وقت نہیں کہ کھلی فضا میں سانس لے اور فطرت کی رنگینیوں کو دیکھے اور اپنی تخلیقی صلاحیت کو مشاہدہ کے ذریعہ قوت بخشے اور یہی وجہ ہے کہ اس عہد کا افسانوی ادب کہانی پن سے عاری ہے اور کرداروں کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہوتی۔ رضوان احمد نے "مسدود راہوں کے مسافر" میں چند بکھرے ہوئے مناظر کو اکٹھا کرکے کہانی کی شکل دے دی ہے کوئی منظم پلاٹ نہیں ہے۔ افسانے کا واحد متکلم راوی اپنے دادا کے کہانی سنانے پر اکتاہٹ کا اظہار کرتا ہے اس افسانے میں گویا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ نئی سماجی قدریں قائم ہو چکی ہیں۔ گلوبلائزیشن اور برقیاتی میڈیا کی ترقی کے اس دور میں کہانی سننا اور سنانا ایک فرسودہ امر ہے۔ اس افسانے کے واحد متکلم کردار کی صرف اندرونی اور طبعی اکتاہٹ ظاہر ہو پاتی ہے۔ اس کی عادت واطوار اور اعمال

۱۔ اردو افسانہ روایت و مسائل۔ گوپی چند نارنگ۔ ص ۹۲۹

وافعال کی کوئی تصویر سامنے نہیں آتی کہ جس طرح پریم چند اور بیدی وغیرہ کے یہاں کردار کی تصویر چند منٹوں میں ابھر کر سامنے آجاتی تھیں۔

جدید افسانے میں مرکزی کردار کے علاوہ ضمنی کرداروں کی پیش کش میں بھی ایک نیا تجربہ کیا گیا وہ یہ کہ اس دور کے زیادہ تر افسانوں میں کوئی بوڑھا شخص موجود ہوتا ہے جو نصیحتیں اور روایتی قصے سنانا چاہتا ہے اور وراثت کو برقرار رکھنے کی تاکیدیں کرتا ہے مگر اس کے مقابل شخص اس کی وصیتوں کا پاس ولحاظ رکھنے میں ناکام ہوجاتا ہے۔ مثلاً صغریٰ مہدی کا افسانہ ''وہ بوڑھا'' میں افسانے کا ہمہ داں راوی ایک بوڑھے شخص کے ذریعے دونسلوں کے افکار وخیال کے درمیان تضاد کو واضح کرتا ہے۔ بوڑھا شخص جو ویرانوں کو آباد کرتا ہے اس کی خواہش ہے کہ جب اس کی طاقت ختم ہوجائے تو کوئی اس کا نائب اس روایت کو آگے بڑھائے اور قائم ودائم رکھے۔ وہ کہتا ہے:

''میں نے زندگی بھر ویرانوں کو آباد کیا، بستیاں بسائیں، نئی نئی شاہراہیں تلاش کیں، اندھیرے راستوں میں چراغ جلائے....ایسے لوگوں کو کھوجنا شروع کیا.....جو میری طرح ویرانوں کو آباد کریں اور اس سلسلے کو باقی رکھیں۔ تو وہ آئے؟

نہیں میرے عزیز وہ مصروف تھے ان کے پاس مجھ بوڑھے کی بات سننے کی فرصت نہیں تھی۔

ان کا وقت ان کے ساتھ تھا میرا وقت مجھ سے بچھڑ رہا تھا۔''[1]

اس افسانے میں موضوعی سطح پر نئے اور پرانے اقدار کی کشمکش کو پیش کیا گیا ہے ظاہر ہے بوڑھا شخص ایک بامقصد اور آئیڈیل زندگی کو پیش کرتا ہے اور نوجوان کو صرف اپنے عیش وآرام کی فکر ہے۔ اس بوڑھے شخص کی سوچ کے ذریعے مصنف نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ پرانے لوگوں میں روایت کی توسیع اور ورثہ

---

[1] وہ بوڑھا، صغرا مہدی، مشمولہ نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۰، ص ۲۳۲

کے تحفظ کا جذبہ موجود تھا جو کہ نئی نسل میں مفقود ہے۔ اور پھر اسی صحرا میں نوجوان کی موجودگی، بوڑھے کی موت ہو جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ اپنے پیچھے ایک وارث چھوڑ گیا ہے جو اس کی اس روایت کو باقی رکھے گا گر چہ وہ ذہنی طور پر تیار نہیں ہے مگر آبادی میں قدم رکھنے اور اپنی جائے پناہ پہنچنے کے بعد بھی نوجوان کا دل اسی بوڑھے میں لگا ہوا رہتا ہے۔

حمید سہروردی کا افسانہ ''نہیں کا سلسلہ ہاں سے'' میں بھی کہانی ایک بوڑھے شخص کے وہم وگمان کے ارد گرد گھومتی ہے۔ کبھی وہ خواب کی سی کیفیت میں بڑبڑاتا ہے اور کبھی رونے لگتا ہے۔ وہ اپنے بہو اور بیٹے کو ماضی میں ہونے والے چند کربناک واقعات کی یاد دلا کر انھیں آنے والے وقت میں محتاط رہنے کی نصیحتیں کرتا ہے۔

اس بوڑھے کی کہی ہوئی باتوں میں اتنا ابہام ہے کہ اس کی بہو بیٹے سمجھنے سے قاصر ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ:

> ''یہ سب بہت پہلے کہا گیا ہے کہ ہمارے قلب ہماری شکلوں میں اترتے ہیں، بیٹا لفظ سے بچو، وقت وقت کی بات ہے۔ اپنے قلب کو بچا بچا کر اور سنبھال سنبھال کر رکھو، بابا بڑبڑانے لگے آگ اور پانی۔ آگ اور پانی۔ انگیٹھی۔ سب کچھ بس ایک ذریعہ ہے۔ ہماری حرکتوں کا ہمارے وچاروں کا۔''[1]

اس افسانے کے مطالعے سے کوئی ایک تاثر قائم نہیں ہوتا ہے بلکہ ابتدائی پیراگراف سے واضح ہوتا ہے کہ انسان اپنے ذاتی خیالات کا اظہار کرنے سے قاصر ہے بلکہ اس کی زبان وہ ادا کرواتی ہے جو مخاطب، سماج و معاشرہ چاہتا ہے اور بعد کے واقعات سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جدید دور کی حشر سامانیوں نے انسان کو خوف زدہ کر دیا ہے مثلاً:

> ''شہر کے تمام مرشدوں کے دروازوں پر حاضری دی گئی لیکن ہر دروازے سے پیچیدگیاں اور پشیمانیوں کے اور کچھ ہاتھ نہیں آیا۔ افراد خاندان اپنے اندر ہی اندر غیر متوقع قہر

۱۔ نیا افسانہ، نئے دستخط، مرتبہ نشاط شاہد، ص: ۲۳۰

اور عذاب کے خوف سے ڈرنے لگے۔''[۱]

کرداروں پر کیے گئے اس نوع کے تجربے اس عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں میں بھی موجود ہیں۔ مثلاً ''طلسمات'' (قمر احسن) میں ایک بوڑھے شخص کو لایا گیا ہے اور اس افسانے کے کرداروں پر بے یقینی کی کیفیت طاری ہے کسی انجانے شہر کی تلاش میں نکلے ہوئے ہیں۔ اور اس شہر کے قریب پہنچ کر نہایت ہی تاریک فضاؤں میں آہستہ آہستہ باتیں کرتے ہیں تاکہ ان کی آواز کوئی سن نہ لے آخر وہ ایک گھر میں پہنچتے ہیں جس میں بوڑھے لوگوں اور پرندوں کا ہیولی ملتا ہے مزید یہ کہ اک بوڑھے شخص کا ہیولی چلنے اور بولنے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ ''تقیہ بہار'' (اکرام باگ)، ''ڈوبتا ابھرتا ساحل'' (شفق) وغیرہ میں بوڑھے شخص کو پرانی قدروں کے ترجمان کی علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

جدید افسانے میں کرداروں کی زندگیوں میں پیدا ہونے والی اتھل پتھل اور بیگانگی کے تاثر کو اجاگر کرنے کے لیے انھیں بے نام کر کے پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً انیس اشفاق کا افسانہ ''سر بریدہ آدمی'' اور حسین الحق کا ''وقنا عذاب النار''، سلام بن رزاق کا ''زنجیر ہلانے والے''، سید محمد اشرف کا ''گدھ''، شفیع مشہدی کا ''کرچیاں'' وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد (جدیدیت کا زمانہ) کے افسانے کہانی پن اور کرداروں کے اعمال وافعال سے عاری نظر آتے ہیں لیکن آٹھویں دہائی میں لکھے جانے والے اردو افسانے میں صورت حال کو بہتر کرنے کی کوشش کی گئی۔ کھوئے ہوئے کرداروں کو تلاش کر کے دوبارہ افسانے کا حصہ بنایا گیا اور بے ترتیب پلاٹ کو منظم کرنے کے لیے باشعور کرداروں سے کہانی بیان کرائی گئی۔ ڈاکٹر عتیق اللہ نے آٹھویں دہائی میں کرداروں کی پیش کش اور اس میں ہونے والے تجربے کا جائزہ اس طرح پیش کیا ہے:

''یہاں موضوع کی تفہیم کے ساتھ ساتھ اس تضاد اور عظیم آئرنی کو بھی ابھارا ہے جو ہمارے سماج کے ابسرڈ قماش میں رچی بسی ہے۔ ان افسانوں میں کرداروں کی شخصیت اور زندگی،

۱۔ نیا افسانہ، نئے دستخط، مرتبہ نشاط شاہد، ص ۲۳۱

ان کے اعمال اور ان کے ردہائے عمل، ان کی وابستگیاں اور عدم وابستگیاں واضح ہیں۔
انھیں اپنی ذات کا پاس ہے۔ مگر وہ اپنی ناطاقتی اور زیاں کا احساس بھی رکھتے ہیں۔ سیاست
کے ابسرڈ کردار نے انھیں گومگو کی کیفیت میں مبتلا کر دیا ہے۔ اسی لیے ان کی فہم ایک بڑی
قوت میں نہیں بدلتی۔ ان کا احتجاج بسیط اعمال کو فتح نہیں ہوتا۔ وہ شریک ہونے کے
باوجود، علیحدہ محسوس ہوتے ہیں۔ تاہم وہ کردار ہی نہیں بلکہ افراد ہیں۔ جن کو اپنے شکوک،
اپنے اندیشے، اپنے خوف اور اپنے تعصبات ہیں۔ اس ذیل میں سلام بن رزاق، انور قمر،
مجید انور، ق۔ م خان، شفق، غیاث الرحمٰن، ابن کنول، موسن مشتاق، انور خاں، شارق اور
حسین الحق وغیرہ نے چند عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔'' [۱]

مندرجہ بالا ناموں میں بعض ایسے ہیں جنھیں بیانیہ پر عبور حاصل تھا لیکن جدید افسانے کے تقاضوں
سے مجبور ہو کر کرداروں کو علامتی پیرایے میں پیش کر رہے تھے۔ لیکن جلد ہی اس حبس سے نجات حاصل کر کے
اور جدید فارمولوں سے آزاد ہو کر بیانیہ کی طرف لوٹ آئے اور اردو افسانہ کو اس کا کھویا ہوا وقار عطا کیا۔ ان
افسانہ نگاروں میں کچھ تو گزشتہ نام ہی ہیں اور اس کے علاوہ نیر مسعود، طارق چھتاری، بیگ احساس،
مظہر الزماں خاں، خورشید اکرم، مرزا حامد بیگ، شموئل احمد وغیرہ نے نئے مسائل و موضوعات سے متعارف
کرانے کے لیے باشعور و باذوق اور ڈھانچے کے بجائے مکمل اعضا اور گوشت پوست والے کرداروں کو پیش
کیا، پروفیسر بیگ احساس نے معاصر افسانہ پر تجزیاتی گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

''مابعد جدید افسانہ نگار اب ضرورتاً ہی کرداروں کے نام کی جگہ ان کے پیشے یا اوصاف
کا استعمال کرتا ہے اس سے افسانے کی ایک خاص فضا بناتا ہے۔ اب پہلا کردار،
دوسرا کردار، معمر شخص لکھنے کے فیشن باقی نہیں رہے کیونکہ مابعد جدید افسانہ نگار اپنی بات

۱۔ آٹھویں دہائی کے افسانے کے کردار، پروفیسر عتیق اللہ، مشمولہ'' نئے افسانے، نئے دستخط، مرتبہ نشاط شاہد، ۳۲۶

وضاحت سے کہنا چاہتا ہے اس لیے اسے ایسے سہاروں کی ضرورت نہیں رہی۔'' [۱]

لیکن ایسا نہیں ہے کہ بے نام کرداروں کو پیش کرنے کی وجہ سے ہی افسانہ بے توجہی کا شکار ہوا بلکہ اس کی بہت ساری وجہیں ہیں۔ ایک وجہ یہ ہے کہ جدید افسانوں میں راوی یہ نہیں بتاتا کہ فلاں کردار ایسا کہہ رہا تھا یا ایسا سوچ رہا تھا یعنی بتانے کے بجائے وہ دکھانا چاہتا ہے کہ فلاں کرداریوں کہہ رہا ہے یہ ذمہ داری قاری کی ہے کہ وہ خود سمجھے۔ ایسا اس لیے ہوا کہ جدید افسانہ نگاروں کے سامنے اظہار کے مختلف وسائل اور مختلف النوع تکنیکیں تھیں فوٹو گرافی اور مصوری کی تکنیک سے کام لے کر انھوں نے اظہار کی کوششیں کیں یہ الگ بات ہے کہ ان میں چند ہی افسانے کامیاب ہو سکے۔ ان چند ے خاص افسانہ نگاروں پر فضیل جعفری نے اپنے مضمون ''اردو افسانہ اور جدید افسانہ (ایک سرسری نامکمل جائزہ) میں قدرے تسلی بخش بحث کی ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے جدید افسانے پر لگائے گئے بعض الزامات کو مدلل انداز میں رد بھی کیا ہے مثلاً وارث علوی کا یہ قول کہ ''مجھے جدید افسانہ پسند نہیں نہایت اوسط درجے کے لکھنے والے پیدا ہو گئے ہیں۔ اکثر تو بالکل فراڈ ہیں، اسلوب ان کے لیے بالکل Mediocrity کو چھپانے کا نقاب بن چکا ہے۔'' اس جملہ پر انھوں نے اپنی یہ رائے بطور دلیل پیش کی ہے کہ کمرشیل فلموں کا آرٹ فلموں سے موازنہ کرتے ہوئے کوئی بھی کریٹک آرٹ فلموں کو فراڈ نہیں کہہ سکتا تو ہمارے ادب کے نقاد کیوں کر جدید افسانوں پر فراڈ ہونے کا الزام لگاتے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کرداروں کی ٹھوس اور مستحکم شخصیت کے بجائے ٹکڑوں میں بٹی ہوئی شخصیت ملتی ہے اور بیانیہ میں واقعات کی پیش کش بالواسطہ انداز میں ہے۔ احمد ہمیش کے افسانوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''ہمیش کے افسانوں میں جس بے پناہ اور بے کراں درد، کرب، غم اور سوگواری کا فن کارانہ اظہار ملتا ہے اس کا سبب اشیاء، اقدار اور افراد کا گم ہو جانا ہی نہیں، یہ بھی ہے کہ ان کے

۱۔ اطلاقی تنقید نئے تناظر میں، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۲۲۴

مرکزی کردار کو ساری زندگی جس تنگ و تاریک سرنگ سے گزرنا پڑا ہے اس کے آخری سرے پر بھی روشنی کی کوئی کرن نہیں نظر آتی۔ دوسرے بہت سے فن کاروں کی طرح احمد ہمیش نے بھی ملک کی تقسیم کو ایک بہت بڑا انسانی المیہ قرار دیا ہے مگر ان کا زاویہ نظر سب سے الگ و منفرد ہے۔"[۱]

اسی طرح قدوس جاوید نے اپنے مضمون میں مجموعی طور پر افسانے کی شعریات پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جدید افسانے میں کسی بھی نقطہ نظر یا مقصد کی پیروی سے انکار کر کے فردیت اور عوامی مسائل سے ناوابستگی پر زور دیا گیا اور سادہ و سلیس اسلوب کی جگہ علامتی، تجریدی اور اساطیری اسالیب بیان کو تقویت ملی جس کی وجہ سے اردو افسانے کا رشتہ قاری سے ٹوٹ گیا۔

اردو افسانے کی اسلوبیاتی تنقید۔

اردو افسانے میں جہاں تک اسلوب میں تجربے کی بات ہے تو وہ ہر زمانے میں اور ہر دور میں بدلتا رہا ہے۔ کیونکہ اسلوب مختلف عناصر سے مل کر تشکیل پاتا ہے جن میں تخلیقی، شخصی اور اجتماعی عوامل شامل ہوتے ہیں۔ عام طور پر تو افسانہ نگار اپنے عہد کے مروج اسلوب میں ہی لکھتا ہے مگر اسی میں اس کا انفرادی اسلوب کسی نہ کسی طور نمایاں ہو جاتا ہے جو اسے دوسروں سے ممتاز کرتا ہے۔ سید عابد علی عابد لکھتے ہیں:

"اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کا وہ انفرادی طرز نگارش جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیز ہو جاتا ہے۔ اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔"[۲]

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ہر افسانہ نگار یا ہر عہد کا ادب اسلوبیاتی تنوع کی بنا پر اپنی شناخت برقرار رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی دور میں لکھے گئے افسانے اس عہد کے عوامی مزاج اور عصری رجحانات کو پیش

۱۔ افسانہ اور جدید افسانہ، فضیل جعفری، مشمولہ تنقید، ششماہی، جلد ۱۔ مرتبہ قاضی افضال حسین۔ ص ۸۰

۲۔ اسلوب، عابد علی عابد، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز

نظر رکھ کر لکھے گئے ۔ چونکہ اردو کے افسانوی ادب کا ایک بڑا حصہ داستانوں پر مشتمل ہے اس لیے ابتدائی افسانوں پر داستانی اور حکایتی اسالیب کی جھلک موجود ہے۔ ابتدائی دور کے افسانوں پر تنقید کرتے ہوئے تقریباً سبھی نقادوں نے اس بات کا ذکر کیا ہے کہ داستان کی تکنیک اور اسلوب نے اردو افسانے پر گہرے اثرات مرتب کیے ان نقادوں میں مرزا حامد بیگ کا نام سرفہرست ہے۔

مرزا حامد بیگ نے ''افسانے کی روایت'' میں لکھا ہے کہ ہمارے افسانے ابتدا میں سرسید اور حالی کی اصلاحی تحریک کے زیر اثر اخلاقی اور سماجی قدروں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس لیے ان میں افسانوی عنصر مفقود ہے اور وہ صرف خشک مضامین کے زمرے میں رکھے جاسکتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ اردو کا پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' کو قرار دیتے ہیں اور پہلا افسانہ نگار بھی اس لحاظ سے راشد الخیری کو مانتے ہیں۔ اپنے مضمون ''اردو کے اولین افسانہ نگار'' میں لکھتے ہیں:

> ''.... اردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری نے علی گڑھ تحریک کی خشک منطقیت اور مقصدیت سے ہٹ کر ''نصیر اور خدیجہ'' (۱۹۰۳ء) اور ''بدنصیب کا لال'' (اگست ۱۹۰۵ء) لکھتے ہوئے حقیقت سے نظریں چار کرنے والی شارٹ فکشن کو رواج دیا۔'' [۱]

اس کے علاوہ مرزا حامد بیگ نے افسانے کی ہیئت پر بھی گفتگو کی ہے جس میں اختصار کے ساتھ جامع انداز میں راشد الخیری کے افسانوی فن پر روشنی پڑتی ہے:

> ''اردو میں پہلی بار راشد الخیری کے یہاں افسانے کے وسیع ترکینوس سے مختصر افسانے میں یکلخت سکڑ کر سمانے کے نتیجے کے طور پر معاشرت فکری دھارا اور کردار افسانوں کے متنوع قاشوں سے ہٹ گئے اور اگر جتن کر کے مخصوص نقطہ نظر کے حامل افسانوں کو ان کے

۱۔ اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ ششماہی ''تنقید'' جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۵، ص ۲۳

افسانوی مجموعے "مسلی ہوئی تتلیاں" کے گیارہ خطوط پر مشتمل افسانوں کی صورت میں یکجا کرتے ہوئے مخصوص نوع کے کرداروں کو ایک ہی نام دے دیا جائے تو متعدد تمثیلی قصے یکجا کیے جاسکتے ہیں۔" ۱

اس اقتباس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اردو افسانے کی تنقید میں نہ صرف جدید افسانوں یا آزادی کے بعد کے افسانوں میں فن اور تکنیک کے تنوع کو تلاش کیا گیا بلکہ جہاں تک ممکن ہوسکا ابتدائی افسانوں کا تجزیہ کر کے فنی اعتبار سے ان افسانوں کے اسلوب اور تکنیک کے لیے اصطلاحات تلاش کر کے انھیں افسانے کے زمرے میں رکھا گیا۔ جیسا کہ درج ذیل اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے:

"اردو زبان کا پہلا افسانہ "نصیر اور خدیجہ" از راشد الخیری خط کی تکنیک میں لکھا گیا ہے اور یہ تکنیک اس دور کے فکشن کی مقبول ترین تکنیک کہی جاسکتی ہے۔ انگریزی ادب میں پہلی بار سیموئل رچرڈسن (۱۶۸۹ء۔۱۷۶۱ء) نے اس تکنیک کو اپنے تمثیلی قصے "پامیلا" میں برتا اور لیو لیپے نے اس تکنیک میں آٹھ خطوط پر مشتمل اپنا افسانہ "آئینہ" مکمل کیا۔" ۲

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خطوط کے انداز میں لکھنے کی تکنیک نہ صرف افسانہ بلکہ ناول میں بھی مستعمل تھی اور اس تکنیک کے لیے Epistolary کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم نے بھی اپنے افسانہ "دوست کا خط" میں اس تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ راشد الخیری جس زمانے میں لکھ رہے تھے ہندوستان میں انگریزوں کا قبضہ تھا اس لیے اس وقت ہر شخص کو اپنی تہذیب اور مذہبی اصولوں کے ریزہ ریزہ ہو جانے کا خدشہ تھا۔ اس لیے اس عہد کی تحریروں میں خود بخود مذہبی اور اصلاحی رنگ شامل ہو گیا تھا کیونکہ اسلوب بقول طاہرہ اقبال "ذہنی ساخت، انداز، فکر و عمل، تعلیم و تربیت، فطرت و طینت، ذاتی پسند و ناپسند

۱۔ اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ شش ماہی "تنقید" جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۲۰۰۵ء، ص ۲۳

۲۔ ایضاً، ص ۲۴

ذوق طبع، دراکی وذہانت، دماغی وذہنی حالت وغیرہ سے مل کر تیار ہوتا ہے اور انداز تحریر میں جذب ہوجاتا ہے۔" اس اعتبار سے راشد الخیری کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے جو انداز اختیار کیا وہ اس عہد کے سیاسی وسماجی حالات کا تقاضا تھا ان کے افسانے "سراب مغرب" "ستونتی"، "پرستار محبت"، "نند کا شکار" وغیرہ ایسے افسانے ہیں جس میں انھوں نے معاشرتی اصلاح اور اخلاقی زبوں حالی کو موضوع بنایا ہے۔ مرزا حامد بیگ نے ان کے افسانوں کا تجزیاتی جائزہ لیتے ہوئے ان کے اسلوب کی کچھ یوں وضاحت کی ہے:

"راشد الخیری نے بہ طور ایک سوشل ریفارمر، اپنے افسانوں میں مخصوص سجاؤ کے ساتھ تہذیب نسواں اور ادبی، تمدنی وتہذیبی روایات کے تحفظ کا جتن کیا اور مغربی فکر کے نتیجے میں پیدا ہونے والی زندگی کے امڈتے ہوئے طوفان پر بند باندھنے کی کوشش کی جو ان کی نظر میں مشرقی نزول عقائد اور روایات کے لیے ضرر رساں تھا اس کوشش میں ان کا مخصوص رنگ مصلحانہ روش اور پند ونصائح سے ترتیب پاتا ہے۔"[1]

راشد الخیری کے افسانوں میں سیاسی رنگ بھی شامل ہے۔ اسلوب کا یہ نیا تجربہ ان کے افسانوں کے فکری دھارے میں سیاسی رنگ کی شمولیت ایک منفرد ذائقے کا باعث بنی۔ ان کے اسلوب کی یہ خوبیاں سیاہ داغ، شہید مغرب، طرابلس کی ایک صدا اور کلونتیاں وغیرہ میں نظر آتی ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے اردو کا پہلا علامتی افسانہ "سارس کی تارک الوطنی" (مطبوعہ "مخزن" لاہور ۱۹۰۹ء) لکھا۔ جس میں جانور انسانی مظالم کی کہانیاں بیان کرتے ہیں۔ جب کہ افسانہ "چہار عالم" (مطبوعہ "عصمت" دہلی، ۱۹۲۳ء) علامت نگاری کے باب میں اولین اور اہم سنگ میل ہے۔ "سات روحوں کے اعمال نامے" اور ستونتی میں تمثیل اور علامت

۱۔ اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ ششماہی "تنقید" جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۵ء، ص ۲۳

کا ملا جلا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔

مندرجہ بالا مباحث سے کم وبیش راشد الخیری کے افسانے کا اسلوب واضح اور منضبط شکل میں ہمارے سامنے آجاتا ہے اور دوسری بات یہ کہ مرزا حامد بیگ نے جس انداز سے راشد الخیری کے افسانوی فن پر گفتگو کی ہے وہ افسانے کی عملی تنقید کی روایت کو آگے بڑھانے میں ایک اہم قدم ہے۔ اپنے بیشتر مضامین اور کتابوں میں انھوں نے افسانے کے اسلوب پر بحث کرتے ہوئے افسانے میں استعمال کردہ علاقائی لفظیات سے بھی اسلوب کا تعین کیا ہے اس کی مثال سلطان حیدر جوش کے افسانوں کے تجزیے سے ملتی ہے۔ فرماتے ہیں:

''سلطان حیدر جوش کے افسانوں کا منظر نامہ بدایوں اور اس کے مضافات کا علاقہ ہے۔ جوش نے اسی لینڈ اسکیپ پر موجود سوسائٹی کے عیوب کی چہرہ نمائی کی ہے۔ ان کا اصلاح پسندانہ رویہ شدید طنز کو جنم دیتا ہے اور یہی انداز تحریر ان کی پہچان ہے اس طنز شدید اور طنز ملیح کے ساتھ ساتھ افسانے میں شگفتگی بیان سلطان حیدر جوش کی اولیات میں سے ہے ''مثالیں۔ خواب وخیال''، ''طوق آدم''، اور ''ہاں نہیں''۔[1]

مرزا حامد بیگ نے سجاد حیدر یلدرم کے افسانے کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے ان کے اسلوب کے متعلق کئی ایسے نکات پیش کیے ہیں جن سے یلدرم کے افسانوں کی گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے جنھیں عام طور پر نقادوں نے محض جنس پرستی یا رومانیت سے منسوب کر کے نظر انداز کر دیا ہے۔ لیکن مرزا حامد بیگ کا خیال ہے کہ:

''یلدرم نے اگرچہ کھل کر باتیں کی ہیں لیکن اظہار بیان کے لیے مختلف طریقے اختیار کر کے مثلاً علامت کا استعمال کیا، تمثیلی انداز اختیار کیا اور مختلف جانداروں کو کردار بنا کر افسانے لکھے۔''[2]

۱۔ اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ شش ماہی ''تنقید'' جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۵، ص ۳۱

۲۔ ایضاً، ص ۳۸

دوسری اہم بات یہ کہ عام طور پر نقادوں نے رومانوی افسانوں کو حقیقت سے پرے کہہ کر فنی اعتبار سے انھیں کم تر قرار دیا ہے۔ مگر یلدرم کے افسانے رومانی ہونے کے ساتھ ساتھ افادیت کے حامل ہیں۔ اس رومانوی فضا میں مقصدیت کو برقرار رکھنے کے لیے انھوں نے زبان وبیان پر اپنی مہارت کا کافی ثبوت فراہم کیا ہے۔ اس بات کا اندازہ درج ذیل اقتباس سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

''یلدرم نے اگر کہیں طویل بات بھی کی ہے تو ان کی رنگین بیانی ایسی ہے کہ ان کی طوالت طبیعت پر گراں نہیں گزرتی ۔ اسی طرح یلدرم کی زبان پر غور کریں تو وہ اس دور کے دیگر افسانہ نگاروں کی زبان سے مختلف دکھائی دیتی ہے۔ ان کا انداز بیان داستانوی طرز کا ہے۔ وہ براہ راست قاری سے مخاطب ہوتے ہیں اور بعض جگہ ان کا بیانیہ لہجہ، خطابیہ لہجے میں ڈھل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''معاف کیجیے میں اب کچھ نہیں لکھ سکتا۔ اس لفظ کے آتے ہی دل دھڑکنے لگتا ہے۔''

پھر یہ کہ ان کے یہاں اوقاف نگاری کا ایک نظام ہے جو اس دور کے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں دکھائی نہیں دیتا سوائے راشد الخیری کے۔''[1]

مرزا حامد بیگ نے یلدرم کے اسلوبیاتی تنوع کا تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیئت پر بھی گفتگو کی ہے۔ جن میں مصنف کا تخیل اور مشاہدہ، پلاٹ کی معیار بندی، واقعات کی منطقیت، طوالت سے گریز کرتے ہوئے ایجاز واختصار کا برتاؤ، کرداروں کی انفرادیت اور ان کے مکالمے، ان کی ظاہری شکل وصورت اور باطن کا تضاد وغیرہ زیر بحث آئے ہیں۔ غرض یہ کہ افسانے میں ہونے والی نظریاتی بحثوں کو عملی سطح پر پیش کیا ہے۔ مثلاً لکھتے ہیں:

---

[1] اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ ششماہی ''تنقید'' جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۲۰۰۵ء، ص ۳۸

''یلدرم کے افسانوں میں نقطۂ عروج مفقود ہے۔ بالخصوص ان کے طبع زاد افسانوں میں انجام کی خبر نہیں ملتی۔ یا اگر ملتی بھی ہے تو اس پر بہت غور وفکر کرنا پڑتا ہے کہ انجام کیا ہوا؟'' ۱

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرزا حامد بیگ نے بالکل اسی انداز سے گفتگو کی ہے جس سے نئی تنقید کی بنیادی جہتیں عبارت ہیں یعنی یہ کہ ادب پارے کی ادبیت کو برقرار رکھتے ہوئے فارم اور فن پارے کے لسانیاتی واسلوبیاتی پہلوؤں کا احاطہ کرنا، جبکہ حامد بیگ سے پہلے شمیم حنفی نے بھی اپنی کتاب ''کہانی کے پانچ رنگ'' میں یلدرم کے افسانوں پر نہ صرف اپنی تنقیدی رائیں پیش کیں بلکہ موضوع اور اسلوب پر بھی گفتگو کی ہے لیکن ان کا طریقہ تنقید حامد بیگ سے مختلف ہے جس میں شخصی انسلاکات کا رنگ شامل ہے جس سے نئی تنقید بالکل گریزاں ہے شمیم حنفی کی کتاب سے ایک مثال ملاحظہ ہو:

''یلدرم اپنی تحریروں کے ذریعہ کاروباری مقصدیت کے شور بے اماں میں فطرت اور جمالیاتی اقدار کے ڈوبتے ہوئے اعتماد کو پھر سے بحال کرنا چاہتے تھے بظاہر محدود سہی پھر بھی یہ زندگی کے ایک عہدنامے کی جستجو کا پیام تھا۔'' ۲

اسی طرح پریم چند کے افسانوں پر متعدد مضامین لکھے گئے ان میں سے معدودے چند مضامین ایسے ہیں جن میں اسلوبیاتی اور ہیئتی سطح پر تجزیاتی انداز میں گفتگو کی گئی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ جس زمانے میں پریم چند لکھ رہے تھے اس وقت سارا زور فن کے بجائے موضوع پر ہوتا تھا اس لیے نقادوں نے اس عہد کے حالات وواقعات کے پیش نظر اس پر زیادہ زور دیا کہ افسانہ میں مذکورہ مسئلہ افسانے کا موضوع کیوں بنا؟ یا کیسا ہے؟ اس سے فرد اور معاشرے پر کیا اثرات مرتب ہوئے وغیرہ۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اس وقت تک

۱۔ اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ ششماہی ''تنقید'' جلد اول، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۵، ص ۳۸

۲۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۳، ص ۳۵

نئی تنقید کی روشنی میں فن پارے کے مطالعے کا رجحان عام نہیں ہوا تھا۔لیکن بعد میں کچھ تجربہ کار نقادوں نے پریم چند کو نئے سرے سے سمجھنے کی کوشش کی جن میں شمیم حنفی (کہانی کے پانچ رنگ) مرزا حامد بیگ (اردو افسانے کی روایت) اور اردو افسانہ روایت و مسائل میں شامل مسعود حسین، احتشام حسین، گوپی چند نارنگ، حامدی کاشمیری وغیرہ کے مضامین قابل ذکر ہیں۔ان لوگوں نے پریم چند کو ایک دیہات نگار کی سطح سے بلند کیا۔مگر ایسا بھی نہیں کیا کہ ان کے افسانوں پر بات کرتے ہوئے زمین و آسمان کے قلابے ملا دیے۔ بلکہ نئے تنقیدی اصولوں کی روشنی میں فن پر گفتگو کی ہے مثلاً حامدی کاشمیری نے "پریم چند کی تعیین قدر کا مسئلہ" میں ان کے افسانوں میں عصریت سے ماورا ہو کر آفاقیت کے امکانات کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے ۔انھوں نے لکھا ہے کہ پریم چند کے افسانوں میں اگرچہ موضوع کی برتری اور منصوبہ بندی کا احساس ملتا ہے اور وہ زندگی اور سماج کے مسئلے کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔لیکن ان کے بعض افسانے ایسے ہیں جو موضوعیت کے باوجود تخلیقی حسن رکھتے ہیں اور ان کے کردار گردو پیش کے جانے پہچانے کردار ہونے کے باوجود اپنے انوکھے پن کا احساس دلاتے ہیں اور کسی مرکزی واقعے سے متصادم ہو کر اپنے معمول کی بے جان، بے رنگ اور میکانکی زندگی سے دست بردار ہوتے ہیں اس ضمن میں انھوں نے "معصوم بچہ" "شطرنج کی بازی" "ادیب کی عزت" "قمر کا استعفیٰ" اور "الزام" وغیرہ کے کرداروں کے خارجی و داخلی جذبات کا تجزیہ پیش کیا ہے۔مثلاً لکھتے ہیں:

> "اس قبیل کے افسانوں میں کردار بھوک، جنسی بیداری، انتقام، نفرت، حیرت اور تنہائی کے جبلی محسوسات کے زندہ پیکر بن کر ابھرتے ہیں.....ان کرداروں کے داخلی وجود کی نقاب کشائی کرتے ہوئے پریم چند ایک عجیب کمپلیکس اور متضاد صورت حال کو خلق کرتے ہیں، جو المیہ پر منتج ہوتی ہے۔یہ کردار خارجی حالات کے دباؤ کے ردعمل کے طور پر اپنی جبلی قوت کا اظہار کر کے اپنی انا کی تسکین تو کرتے ہیں، مگر سماجی حقائق سے متصادم ہونے کے نتیجے

میں شکست بھی ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ بیک وقت مسرت اور غم کے متضاد جذبوں سے آشنا ہوتے ہیں۔''۴۳

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند نے اپنے افسانوں میں کرداروں کے اعمال وحرکات ان کی نفسیات اور داخلی حالات کی عکاسی کی ہے، بعض جگہ حامدی کاشمیری نے کرداروں کے مکالموں کا تجزیہ پیش کیا ہے جس سے یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ پریم چند کے افسانوں میں مصنف کی ذات سے الگ ہو کر کرداروں نے اپنی الگ شناخت قائم کر لی ہے۔ اس عنصر کی وضاحت کے لیے وہ تکنیک کو بھی زیر بحث لاتے ہیں:

''پریم چند کی افسانوی تکنیک سیدھی سادی ہے واقعات کے منطقی ربط کے تحت ایک نقطۂ عروج پیدا ہوتا ہے۔ یہ ابہام کے بجائے توضیح کی روادار ہے۔ تاہم پریم چند کے ہاتھوں میں یہ تکنیک فن کے بعض ایسے نکات کی حامل ہو جاتی ہے کہ اس کی اثر انگیزی مسلم ہو جاتی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ ان کے یہاں افسانہ تمام تر بیانیہ بن کر سامنے آتا ہے۔ مصنف خود کہانی کو بیان کرتا ہے۔ اور اکثر افسانوں میں بلا ضرورت دخیل ہو کر مقصدیت کی تبلیغ کرتا ہوا نظر آتا ہے، اس طرح سے وہ خود افسانے کی فنی وحدت کو ناقابل تلافی نقصان پہنچاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنے کامیاب افسانوں میں پریم چند اپنا حقیقی وجود تج کر افسانے کے ایک فرضی کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ یہ ایک داستان گو کا کردار ہے۔ جو افسانے سے الگ ہو کر بھی اس کے تانے بانے میں بن جاتا ہے، اور اپنی سحر کاری، گمبھیرتا اور بصیرت سے افسانوی واقعیت میں جان ڈال دیتا ہے۔''۱ ''دودھ کی

۱۔ کرشن چندر کا فنی شعور حامدی کاشمیری، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، E.P.H.، نئی دہلی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۸

قیمت''، ''ریاست کا دیوان'' اور ''شطرنج کی بازی'' اس کی مثالیں ہیں۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے اتنا تو واضح ہو رہا ہے کہ پریم چند کے زمانے سے ہی کم وبیش منشائے مصنف کے بجائے بیانیہ پر زور دیا جانے لگا تھا۔ پریم چند تنقید میں گوپی چند نارنگ نے ایک منفرد انداز میں ان کے افسانوں کی تفہیم کی کوشش ہے۔ بیشتر لوگوں نے لکھا ہے کہ پریم چند کی تحریروں میں داستانوی اسلوب غالب ہے اس لیے تمثیلی رنگ بھی شامل ہے مگر نارنگ صاحب اس سے مختلف رائے پیش کرتے ہیں:

''کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش ابھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ Irony میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر الیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔

''مادھو کی کارکردگی'' کے بارے میں پریم چند لکھتے ہیں'' مادھو سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا'' کیونکہ وہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا۔ Irony کی یہ لہر کہانی کی صورت حال کرداروں کے رویوں، برتاؤ اور مکالموں اور بیانیہ ہر چیز میں ملتی ہے۔''[2]

اس کے علاوہ گوپی چند نارنگ نے ''دو بیلوں کی کہانی، سوا سیر گیہوں، جرمانہ، وغیرہ میں Irony کی نشان دہی کی ہے۔

مرزا حامد بیگ نے بحیثیت مجموعی ابتدائی دور میں لکھے گئے افسانہ نگاروں کے اسلوب کی وضاحت کچھ اس طرح کی ہے:

---

[1] کرشن چندر کا فنی شعور حامدی کاشمیری، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، E.P.H.، نئی دہلی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۹۰

[2] اردو افسانہ روایت و مسائل گوپی چند نارنگ، ص ۷۶

''راشدالخیری تا چودھری محمد علی ردولوی، اردو کے اولین افسانہ نگاروں کے یہاں زبان کے ورتارے کی سطح پر پانچ زندہ روایات کی نشان دہی ہوتی ہے۔

علی گڑھ تحریک کی عقلیت پسندی اور خشک منطقیت کا ردعمل راشدالخیری اور سلطان حیدر جوش کی آدرش حقیقت نگاری کا باعث بنا۔

یلدرم کی رومانی مثالیت اور پریم چند کی مقصدی حقیقت نگاری کا ادغام ان دونوں کے Cam Followers کے یہاں دیکھنے کو ملا۔ پریم چند نے ''عقلیت پسندی'' اور ''مقصدیت'' کو گھلا ملا کر، اس میں قومیت کا جوڑ کالگایا تھا اس نے آگے چل کر ترقی پسند افسانہ نگاروں کو ایک خاص طرح کا اسلوب فراہم کیا۔'' [۱]

پریم چند کی مقصدی حقیقت نگاری نے جب کہانی کہنے کی داستانوی روایت کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا دیا تو جذبے اور شعریت کی بازیافت کے ساتھ رومانی مثالیت کو رواج ملا۔

''چودھری محمد علی ردولوی سے مخصوص نثریت، انگیخت اور Paradox کے ساتھ شعور کی رو کا استعمال اس دور میں تو نہ عام ہو سکا لیکن آگے چل کر قاضی عبدالستار نے اسے نہ صرف مخصوص اسلوب میں ڈھالا بلکہ اوج کمال تک پہنچا دیا۔'' [۲]

مندرجہ بالا اقتباس میں مذکور افسانہ نگاروں کے اسلوب اور طرز پر اس دور کے دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی افسانے لکھے جن میں مجنوں گورکھپوری، مسز عبدالقادر، حجاب امتیاز علی اور مرزا ادیب وغیرہ شامل ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کے افسانوں میں رومانی فضا غالب ہے جنھیں روحانیت سے ملا کر انوکھی معنویت دی گئی ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے تو خود افسانے کے فن پر اپنی تنقیدی رائیں دی ہیں جو قابل غور اور تنقیدی

۱۔ اردو کے اولین افسانہ نگار، مرزا حامد بیگ، مشمولہ تنقید شش ماہی جلد ۱، مرتبہ قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۵، ص ۵۲

۲۔ ایضاً، ص ۵۳

سوجھ بوجھ کی ضامن ہیں۔ انھوں نے کردار کو افسانے کا اہم جز قرار دیا ہے اور انھیں خارجی واقعات کے حوالے سے سمجھنے کے بجائے ان کے باطن کے حالات سے سمجھنے کی کوشش کی۔ دوسری اہم بات یہ کہ اس زمانے میں جب فکشن کی تنقید میں موضوع کے حوالے سے بات کرنے کے علاوہ کسی اور عنصر کو خال خال ہی زیر بحث لایا جاتا تھا تب مجنوں گورکھپوری نے اسلوب کی اہمیت پر زور دیا۔ ڈاکٹر ابوبکر عباد ''مجنوں گورکھپوری اور نقد افسانہ'' میں لکھتے ہیں:

''مجنوں گورکھپوری افسانے میں اسلوب کو کلیدی حیثیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک نہ صرف افسانہ بلکہ تمام فنون لطیفہ کی کامیابی کا انحصار اسلوب پر ہے۔ افسانے کی حد تک وہ اسلوب میں زبان کے برتاؤ، انداز بیان، سوز و گداز کی کیفیت ،طنز و تمسخر کا استعمال، واقعات کی ترتیب، کردار نگاری کے طریقے اور نقطۂ نظر کے اظہار کو شامل کرتے ہیں۔'' [۱]

مرزا حامد بیگ نے مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے افسانے میں اسلوب اور تکنیک پر کیے گئے تجربے کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ رائے دی ہے:

''سمن پوش میں مجنوں کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ان افسانوں کی تکنیک ایک زمانے تک قابل توجہ رہی ہے اور افسانوں میں باطنیت کا موضوع بھی۔ بیانیہ انداز میں مجنوں کا یہ اضافہ کہلائے گا کہ ان کے افسانوں کی ابتدا دراصل کہانی کی انتہا ہوتی ہے اور سارا افسانہ نوسٹیلجک رویہ کا غماز ہوتے ہوئے اپنے اختتام پر المناک منظر یا دکھی کر دینے والی صورت حال سے دوچار کرتا ہے جسے المیے کا منطقی انجام کہنا چاہیے۔'' [۲]

نقادوں کا خیال ہے کہ مسز عبدالقادر کے افسانے اپنے ہم عصروں سے منفرد موضوع کے حامل ہیں۔

۱۔ فکشن کی تلاش میں، ابوبکر عباد، E.P.H دہلی، ۲۰۱۰، ص ۱۶۰

۲۔ اردو افسانے کی روایت، مرزا حامد بیگ، ص ۵۸

اسلوبیاتی سطح پر بھی ان کے افسانے منفرد نوعیت کے ہیں۔ یعنی یہ کہ ان کے افسانوں میں تحیر خیزی اور وحشت ناکی کی فضا ابھرتی ہے لیکن رومانی انداز میں ان کا بھی نمایاں اسلوب ہے۔ بلائے ناگہاں، کاسہ سر، ناگ دیوتا، وادیٔ قاف اور پاداش تخیل خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

حجاب امتیاز علی کا انداز بھی رومانی ہے۔ ان کے افسانے کا نقطۂ عروج، کردار اور فضا وغیرہ سب رومانی ہے۔ مرزا حامد بیگ نے ان کے اسلوب پر علاقائیت کے اثرات واضح کیے ہیں جہاں کی فضا رومان پرستی کے رنگوں میں قدرتی طور پر رنگی ہوئی ہے، اس کے علاوہ ان کے اسلوب کی ایک خوبی جو دوسرے مصنفوں سے الگ کر دیتی ہے وہ یہ ہے کہ:

''حجاب کے افسانوں میں نفسیات، تاریخ، کلاسیکی و بین الاقوامی ادب، سائنس و مذاہب عالم کا تقابلی مطالعہ اور علم نجوم اپنی چھب دکھاتے ہیں اور وہ تخلیقی ادب کو کسی جغرافیہ کے پابند نہیں دیکھنا چاہتیں۔''[۱]

اسلوبیاتی تنوع کی بحث میں مرزا ادیب اور قاضی عبدالغفار کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ ان دونوں ادیبوں نے راشدالخیری کی روایت کو نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ استحکام بخشا۔ مرزا ادیب کا افسانوی مجموعہ ''صحرا نورد کے خطوط'' میں جو افسانے شامل ہیں وہ اسلوبیاتی اور تکنیکی اعتبار سے اپنی مثال آپ ہیں۔ ان کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا اندازہ اس اقتباس سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے:

''......مرزا ادیب نے خواب سے حقیقت اور حقیقت سے خواب کی دنیا میں چہل پہل کردی۔ مرزا ادیب کے ابتدائی افسانے پرشکوہ اور مرصع زبان لکھنے کے حوالے سے ان کی ایک الگ شناخت لاتے ہیں جو یلدرم، نیاز، مجنوں، مسز عبدالقادر اور حجاب امتیاز علی سے یکسر مختلف لحن ہے البتہ آدرش حقیقت نگاری کے حوالے سے یہ افسانے قاضی عبدالغفار کے

۱۔ اردو افسانے کی روایت، مرزا حامد بیگ، ص ۶۰

لیلیٰ کے خطوط سے اگلا قدم ہیں۔"۱

آزادی سے پہلے لکھے گئے افسانوں کے متعلق مندرجہ بالا صفحات میں جو گفتگو کی گئی ہے اس کا لب لباب یہی ہے کہ ابتدائی دور کے افسانے کا اسلوب حقیقت ورومان اور علاقائی زبان وبیان سے مل کر تیار ہوا۔ جہاں تک تکنیکی تجربے کی بات ہے تو اس کی زیادہ گنجائش نہیں نظر آتی ۔ جدید افسانے پر لکھی گئی تنقید کا جائزہ لیتے ہوئے ایک قابلِ غور بات یہ سامنے آتی ہے کہ آزادی سے پہلے کے بعض اہم افسانہ نگاروں کا اسلوب اتنا ٹھوس اور پختہ ہے کہ ان کا مقابلہ جدید افسانے کے سیال اسلوب سے کیے بغیر بحث مکمل نہیں ہو سکتی جس میں انگارے میں شامل افسانے کے متنوع اسلوب کی بحث کو شامل کیا جا سکتا ہے جب انگارے گروپ کے افسانہ نگاروں کا دور آیا تو اردو افسانے کے اسالیب بیان میں بڑی رنگا رنگی آ گئی ۔ انھوں نے حالات کے پیش نظر مختلف تکنیکوں کا سہارا لے کر اپنی بات کہنے کی کوشش کی۔ ان میں سجاد ظہیر سب سے نمایاں ہیں۔ انھوں نے "شعور کی رو" کی تکنیک کا استعمال کیا جس کی مثال ان کا ناول "لندن کی ایک رات" ہے اس کے علاوہ کئی افسانوں میں اس کی جھلکیاں موجود ہیں ۔ "نیند نہیں آتی" اور "جنت کی بشارت" وغیرہ۔ مرزا حامد بیگ نے "انگارے" گروپ کے افسانہ نگاروں کے موضوع، اسلوب اور زبان پر مفصل انداز میں یوں لکھا ہے:

> "سید سجاد ظہیر کے افسانوں میں شعور کی رو کے ذریعہ داخلی خود کلامی، سرریلزم اور دادازم کے رویے غالب دکھائی دیتے ہیں، جبکہ موضوع کے مطابق بیانیہ پر خصوصی توجہ صرف کی گئی ہے ۔ تکنیک کے میدان میں احمد علی اضافے کا باعث بنے ،انھوں نے افسانے کو ابتدائی مثالوں میں ہی سرریلسٹ انداز سے متعارف کروایا (مثال "موت سے پہلے") اور آزاد تلازمہ خیال میں لارنس اور جوائس کی تدبیر کاری کے تحت "ہماری گلی" لکھ کر آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا معیار قائم کیا۔

۱۔ اردو افسانے کی روایت، مرزا حامد بیگ، ص ۶۲

احمد علی کے افسانوں میں قبر کا استعارہ معاشرتی جکڑ بندیوں اور گھٹن کا خوبصورت تخلیقی اظہار ہے اور اس کے افسانوں میں ماتمی انداز لیے ہوئے یادوں کا دھارا اس کے منفرد اسلوب کی پہچان سرریلسٹ تدبیر کاری اور شعور کی رو کی افسانوی تدبیر کاری کا شمار احمد علی کی اولیات میں ہوگا بیسویں صدی میں پہلی بار ڈرامائی مونولاگ کا استعمال براؤننگ نے کیا تھا اور پھر ایلیٹ کی "Proof Rock" ۔احمد علی کے موضوعات میں ہندوستان کی اخلاقی اور سیاسی صورت حال، مسلم گھرانوں کی زندگی، مذہب اور مجموعی طور پر معاشی بے اطمینانی بہت اہم رہے ہیں (مثالیں۔ ''بادل نہیں آتے'' اور ''مہاوٹوں کی رات'' مطبوعہ انگارے) شعور کی روان کے افسانوں میں حال، ماضی اور مستقبل کو کبھی باہم یکجا کرتی ہے اور کبھی قطع ۔ایسے میں دہلی کی کروٹ لیتی ہوئی معاشرت، مشرق و مغرب کا تمدنی، اخلاقی اور فکری تصادم عجیب وغریب اظہار پاتا ہے۔[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں انگارے گروپ کے افسانہ نگاروں پر جس انداز میں گفتگو کی گئی ہے کہ افسانے کا موضوع، اسلوب اور اس میں استعمال کی گئی تکنیک تینوں باتیں بالکل الگ الگ واضح ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ مرزا حامد بیگ کی اس واضح گفتگو سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو افسانے میں ابتدا سے ہی نئے اسالیب پر تجربے کرنے کا رجحان رہا ہے جبکہ دوسرے نقادوں کے یہاں افسانوں کے تجزیے اتنے گنجلک ہوتے ہیں کہ گفتگو واضح نہیں ہو پاتی اس کی وجہ یہ ہے کہ روایتی تنقید میں عام طور پر نظریاتی بحثیں ہوتی رہی ہیں تجزیہ کرنے کا رجحان عموماً کم تھا۔

اس کے بعد ترقی پسند افسانے کا دور آتا ہے اس دور کی افسانہ نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے اکثر نقادوں نے یہ کہہ کر منفی رویہ اختیار کیا کہ ترقی پسند نظریات کے حامل افسانے فارم، زبان اور اسلوب کے لحاظ سے

۱۔ اردو افسانے کی روایت، مرزا حامد بیگ، ص ۶۵

جمودیت کا شکار ہیں۔ لیکن بعض عہد ساز افسانہ نگار بھی اسی تحریک کی دین ہیں جنھوں نے افسانے کی ہیئت، زمانی ساخت اور اسالیب بیان میں نت نئے تجربات کر کے اردو افسانے کا دامن وسیع کیا۔ مثلاً منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ وغیرہ۔

وارث علوی نے بھی اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ مذکورہ بالا ناموں میں تقریباً سبھی ادیبوں نے اپنی افسانوی زبان اور اسلوب کا لوہا منوالیا ہے۔ موقع محل کے مطابق ان کا ڈکشن بدلتا رہتا ہے۔ مجموعی طور پر ان کے افسانوں کے جائزے اور تجزیے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ان سب کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع ہے، جس کے مناسب استعمال سے انھوں نے افسانہ کو ایک نکھرا ہوا اسلوب عطا کیا۔ اس عہد کے افسانہ نگاروں کے افسانوں پر لکھی گئی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ بیشتر نے صرف موضوع کو پیش نظر رکھ کر افسانوں کا تجزیہ کیا اسی لیے ترقی پسند افسانوں میں انھیں یکسانیت اور جمود نظر آیا، جبکہ افسانے میں فنی محاسن بھی بہت اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ بعض دفعہ کثیر الاستعمال الفاظ، محاورے، موضوعات اور نقطۂ نظر کو اگر سلیقے سے پیش کیا گیا ہو تو اس میں تاثر اور جاذبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون ''جدید افسانہ کا اسلوب'' میں جو بحث اٹھائی ہے اس سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ افسانے میں شاعری کے وسائل کا استعمال کیا جاسکتا ہے مگر ان سب کا استعمال خلا میں نہ کیا گیا ہو بلکہ وسیع سیاق وسباق میں ہوا ہو۔ خورشید احمد نے اپنی کتاب ''جدید اردو افسانہ ہیئت اور اسلوب میں تجربات کا تجزیہ'' میں پریم چند، عصمت ،کرشن چندر، بیدی، منٹو کے افسانوں میں استعمال کی گئی تشبیہات کی نشان دہی کرتے ہوئے انھیں کہانی کی فضا کے مطابق قرار دیا ہے۔ کرشن چندر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کا طرز تحریر رومانی ہے اس لیے یہ گمان گزرتا ہے کہ انھوں نے رومانی تشبیہیں ہی استعمال کی ہیں مگر پروفیسر خورشید احمد نے لکھا ہے کہ:

> ''انھوں نے اردو افسانے کو کثرت سے ایسی تشبیہیں دی ہیں جو اپنے تاثر اور مقصد کے اعتبار سے بالکل نئی ہیں۔ ان تشبیہوں کی نوعیت کیا ہے یہ دیکھنے کے لیے ان کے صرف

ایک افسانے سے اٹھائی مندرجہ ذیل تشبیہیں دیکھیے:

"کھانے کے لیے کیا ہے؟ سب کچھ تو ہے۔ چکن وریشمی کباب، چکن برا اور چکن مصالحہ سبزیوں میں مکھن میں دم دے کر بنا ہوا ثابت گوبھی کا پھول ہے۔ مٹن میں رزالہ دہی کی بوندیاں۔ مٹر پنیر۔ دھلی ہوئی ماش کی دال۔ ایک ایک دانہ ہندوستان کی سیاسی پارٹیوں کی طرح الگ الگ.....

ان تشبیہات کے بارے میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اس وقت ان باتوں پر غور کیجیے یہ تشبیہیں جذبے سے پر ہیں۔ ان سے افسانہ نگار کے سیاسی اور سماجی عقیدے پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں مشبہ کے بجائے مشبہ بہ اہم ہے۔ ان تشبیہوں کا ماخذ سیاست اور سماج ہے۔ سماج میں مظلوم طبقہ۔ ان تشبیہوں سے افسانہ نگار صرف صورت حال کو روشن نہیں کرتا بلکہ اس سے آگے جا کر عام سماجی صورت حال پر تبصرہ بھی کرتا ہے۔ ان تشبیہوں سے افسانہ نگار طنزیہ یا مزاحیہ انداز میں اپنی پسند و ناپسند کا اظہار بھی کرتا ہے۔"[1]

یہ بات تو واضح ہے کہ معاشرے کی دی ہوئی محرومیوں، ناکامیوں اور خوشیوں، غموں سے تاثر قبول کر کے افسانہ نگار موضوع کا انتخاب کرتا ہے اور کردار بھی اپنے ہی اردگرد سانس لینے والے افراد میں سے اخذ کرتا ہے۔ خاص طور پر ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ادھر ادھر حاشیے پر پڑے ہوئے کرداروں کی زندگی کو موضوع بنایا۔ اسی لیے ان کا اسلوب اور لب و لہجہ عوامی اور علاقائی رنگ لیے ہوئے ہے۔ چونکہ ہر افسانہ نگار تقریباً الگ الگ علاقے سے تعلق رکھتا ہے اس لیے ہر ایک کا اسلوب مختلف و منفرد ہے اور یہی وجہ ہے کہ اردو افسانہ کا پورا سرمایہ متنوع اسلوب کا حامل ہے مثلاً مرزا حامد بیگ نے مختلف افسانہ نگاروں کے اسالیب پر اپنے مضمون میں گفتگو کی ہے:

---

[1] جدید اردو افسانہ ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۷ء، ص ۶۴

''...اردو افسانے میں زبان وبیان کی سطح پر جو اسلوب بیانیہ میں سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ برتا گیا وہ عوامی روزمرہ سے متعلق ہے کرشن چندر، خواجہ احمد عباس نے اس میں شعریت اور نغمگی کے اضافہ جات کے ساتھ اسے اپنایا۔'' [1]

اس کی مثال کے لیے حامد بیگ نے کرشن چندر کے افسانہ 'زنگی' سے اقتباس پیش کر کے وضاحت کی ہے۔ خواجہ احمد عباس کے افسانے کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے رائے دیتے ہیں:

''خواجہ احمد عباس نے افسانوں میں تدبیر کاری کی سطح پر کیمرہ کی تکنیک اور بیان کی سطح پر صحافیانہ اپروچ سے کام لیا۔ جس کے سبب ان کے افسانوں میں کبھی تصنع کی فضا محسوس ہوئی اور کبھی انتہا کی صاف گوئی اور بے باکی کھلنے لگی۔ ان ہر دو طرح کی خامیوں یا خوبیوں کے ضمن میں خواجہ احمد عباس کو کرشن چندر کا پیش رو کہنا چاہیے۔'' [2]

خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں بعض تو ایسے ہیں جن میں سردار جعفری کے باغیانہ لب ولہجہ کا احساس ہوتا ہے اور کہیں صحافتی لب ولہجہ تو کہیں فلم کی تکنیک کا استعمال ملتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری اسی عہد کے افسانہ نگار ہیں مگر ان کا اسلوب بالکل مختلف ہے۔

''اختر حسین رائے پوری نے سنسکرت، ہندی، بنگالی، انگریزی اور فرانسیسی فکشن کے وسیع مطالعے سے اپنے اس مخصوص اسلوب کی نوک پلک سنواری ہے۔'' [3]

اختر حسین رائے پوری کا مخصوص اسلوب رومانوی اور داستانوی ہے۔ ان کے افسانوں میں جنسی اور اخلاقی پستی پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ اسی طرح عزیز احمد بھی ہیں تو ترقی پسند مگر ان کا انداز بیان بھی رومانی اور تمثیلی ہے۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ:

۱۔ اردو افسانے کے اسالیب، حامد بیگ، مشمولہ سارک ممالک میں اردو افسانہ، مرتبہ صغیر افراہیم، ۲۰۰۵، ص ۲۹

۲۔ اردو افسانے کی روایت۔ مرزا حامد بیگ، ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۳، ص ۸۵

۳۔ ایضاً، ص ۸۸

"اشتراکی ملک کے رہنے والا "نیا انسان" بھی جب عام معاشی مسئلے حل کر چکے گا تو ایک باطنی اور اندرونی خلا محسوس کرے گا۔ جس کے وجدانی احساس کی ضرورت ہوگی۔"[۱]

ترقی پسند افسانہ گاروں میں عصمت چغتائی کا لب ولہجہ بالکل منفرد ہے۔ اتفاق کی بات یہ ہے کہ جس بے باکانہ لہجہ سے ترقی پسند تحریک عبارت ہے وہ لہجہ عصمت کی تحریروں میں ابتدا سے ہی موجود تھا۔ کیوں کہ ان کی پرورش و پرداخت ایک متوسط طبقے کے گھرانے میں ہوئی تھی جہاں عورتیں بیگماتی زبان کے بجائے عام الفاظ و محاورے استعمال کرتی ہیں۔ عصمت نے بھی زبان اور محاورے کا جوہر دکھانے کے بجائے اسے خلاقانہ طور پر استعمال کیا ہے۔ وارث علوی اپنے مضمون "عصمت کے فن کے چند پہلو" میں لکھتے ہیں:

"عصمت کی زبان میں وہی شدت، وہی فشار، وہی نوکیلا اور کٹیلا پن، وہ تیزی طراری ،شوخی، بے باکی اور مدھم شور، سرعت، بھگدڑ اور رفتار نظر آتی ہے جو حیات اور حرارت سے لبریز فن پارے کا امتیازی وصف ہوتا ہے۔ جملے ایک دوسرے کا پیچھا کرتے ہیں۔ الفاظ ایک دوسرے پر گرے پڑتے ہیں۔ پھر جملے سانپ کی طرح سرسرانے، پھنکارنے، بل کھانے اور پلٹ کر ڈنک مارنے لگتے ہیں۔ عصمت کی زبان کسی جگہ ٹھہرتی نہیں، بیان دھند میں لپٹی ہوئی جھیل کا ٹھہرا ہوا پانی نہیں بنتا۔ تاریکی کا بیان بھی جگمگ کرتا ہے۔ خاموشی کا بیان بھی بولتا ہے.... عصمت کے ان اسلوبی خصوصیات پر زور دینے سے یہ گمان پیدا ہو سکتا ہے کہ ان کی اس خوبی میں Mannerism کا عیب بھی پیدا ہو گیا۔ ان کے افسانوں کے افراد قصیہ اور پس منظر چاہے بدل جائے اسلوب بھی رہے گا۔ عصمت کے ساتھ ایسا نہیں ہوا اسی لیے میں نے اس کی زبان کو دو آبے کی زبان کہا ہے۔"[۲]

۱۔ اردو افسانے کی روایت۔ مرزا حامد بیگ، ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴، ص ۸۹

۲۔ عصمت کے فن کے چند پہلو، وارث علوی، مشمولہ عصمت نقد کی کسوٹی پر، مرتبہ جمیل اختر، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن، نئی دہلی، ۲۰۰۱، ص ۶۰۵

مندرجہ بالا مباحث سے عصمت کے اسلوب اور لب ولہجہ کی خصوصیات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔
حقیقت یہ ہے کہ دوسرے افسانہ نگاروں کے بہ نسبت عصمت کے اسلوب پر تنقیدی بحثیں قدرے تشفی بخش ہیں جس میں بیانیہ وغیرہ پر بھی بحثیں ہوئی ہیں عام طور پر روایتی تنقید میں (Narratology) علم بیانیات پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی تھی لیکن نئی تنقید کے زیر اثر نقادوں نے فکشن میں بیانیہ کے عناصر پر خاطر خواہ توجہ صرف کی۔ بیانیہ پر چند بنیادی باتیں پہلے باب میں ہو چکی ہیں لہٰذا یہاں صرف عصمت کے افسانوں میں بیانیہ کے تعلق سے چند نقادوں کی آرا کا جائزہ لینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ شمیم حنفی نے اپنے مضمون ''عصمت کی معنویت'' میں ان کے موضوع، کردار، زبان و بیان، پر بصیرت آمیز گفتگو کی ہے۔ جس میں سب سے اہم یہ ہے کہ ان کا وژن بہت وسیع ہے انھوں نے نئے تخلیقی ادراک اور تجربے کی ایک نئی جہت کو دریافت کیا انھوں نے عصمت کی تخلیقیت کا بنیادی رمز اور سب سے قوی پہلو ان کی زبان اور اسلوب کو قرار دیا ہے۔ اس کے علاوہ جگدیش چندر ودھاون نے اپنی کتاب ''عصمت چغتائی شخصیت اور فن'' میں عصمت کے نمائندہ افسانوں کا تجزیہ کیا ہے اور اس کے علاوہ مضامین میں افسانوں کے مرکزی خیال، تھیم، اسلوب اور تکنیک کو زیر بحث رکھا ہے۔ افسانہ ''دو ہاتھ'' میں استعمال کی گئی تشبیہات کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''عصمت کی تشبیہات رنگین یا بلیغ ہوتی ہیں۔ وہ بالعموم پیش پا افتادہ ہوتی ہیں مگر ان میں تشبیہات کی بنیادی خصوصیات یعنی موزونیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں وہ اپنے مخصوص سیاق وسباق میں چمکنے لگتی ہیں۔ دو ایک مثالیں بطور نمونہ پیش ہیں:

وہ نام کی گوری تھی، پر کمبخت سیاہ تھی، جیسے الٹے توے پر کسی پھوڑیانے پراٹھے تل کر چمکتا ہوا چھوڑ دیا ہو۔

چاروں طرف ٹھنڈا ٹھنڈا سکون چھا گیا۔ جیسے پھوڑے کا مواد نکل گیا ہو۔'' [1]

1۔ عصمت چغتائی شخصیت اور فن، جگدیش چندر ودھاون، کتاب دنیا نئی دہلی، ۲۰۰۳، ص ۲۲۳

مندرجہ بالا اقتباس میں جو رائے پیش کی گئی ہے اس سے عصمت کے افسانوں پر اسلوب کی بحث مکمل نہیں ہوتی، کیوں کہ اس میں بیانیہ کے تعلق سے کوئی بات نہیں کی گئی ہے جس کی مدد سے راوی اور کرداروں کے فرق کو سمجھا جا سکے۔ اس نکتہ کو پروفیسر ابوالکلام قاسمی کے مضمون ''عصمت کے افسانوں میں کردار نگاری'' کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ:

> ''زبان و بیان کی اہمیت ہے مگر محض زبان و بیان کے بل بوتے پر بیانیہ خود کفیل نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس بات سے اختلاف کی گنجائش بہت کم ہے کہ عصمت کا بیانیہ، ان کی زبان اور اسلوب بیان کی سحر کاری کے سبب بیانیہ کے دوسرے پہلوؤں کی طرف ہمارا دھیان نہیں جاتا تاہم یہ بات بھی کم اہم نہیں کہ عصمت کے بیشتر افسانوں میں راوی کی حیثیت واحد متکلم یا حاضر راوی کی ہوتی ہے اور جہاں کہیں افسانہ کا واحد متکلم راوی بن کر آتا ہے وہاں بیانیہ کے قابل اعتبار ہونے کے ساتھ ساتھ کرداروں کی اپنی آزادی کے سلب ہونے کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں۔ عصمت کے افسانوں میں راوی کی موجودگی بیان کردہ واقعات پر قاری کے اعتبار میں یقیناً اضافہ کرتی ہے۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے عصمت کے افسانوں میں راوی کے تعلق سے چند نکات کی طرف اشارہ مل جاتا ہے اس کے علاوہ پروفیسر قاسمی نے بعض افسانوں کا مختصر تجزیہ کر کے راوی کی کارکردگی اور اس کے اقسام سے بھی بحث کی ہے۔ ''بھول بھلیاں'' کے راوی کے بارے میں یہ وضاحت کی ہے کہ افسانے کا مرکزی کردار ہی راوی کا رول ادا کر رہا ہے اس لیے حاضر راوی اپنی دوہری ذمہ داری کے ساتھ ہر جگہ موجود ہے چونکہ راوی ایک عورت ہے اس لیے ہیرو کی کردار نگاری، قاری سے مکالماتی رابطہ اور اپنے تاثراتی بیانات کو اس طرح یکجا کر دیا ہے کہ قاری کبھی راوی سے ہم کلام نظر آتا ہے تو کبھی اس کی پسند و ناپسند میں شریک

۱۔ عصمت کے افسانوں میں کردار نگاری، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ ''عصمت نقد کی کسوٹی پر''، ص ۱۵۵

ہو جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، کوئی تصور، احساس، مشاہدہ یا تجربہ کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے اور اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ایک شاعر یا ادیب دوسرے سے منفرد یا ممتاز کیا جا سکتا ہے۔ مرزا خلیل بیگ کا شمار اسلوبیاتی نقادوں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ فن پارے کا اسلوبیاتی تجزیہ کرنے کے لیے فن پارے کا لسانی تجزیہ کر کے اسلوبیاتی شناخت متعین کی جائے تب اسلوبیاتی تنقید کی تشکیل ہوتی ہے۔ ان کے خیال میں:

"اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد فن پارے کے لسانیاتی تجزیے پر قائم ہے۔ لسانی تجزیے کے بغیر کسی فن پارے کے اسلوبیاتی خصوصیات کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ ہر ادیب یا شاعر کے یہاں ہر فن پارے میں زبان کے استعمال کی کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں جو دوسرے ادیب یا شاعر کے یہاں یا دوسروں کے فن پاروں میں نہیں پائی جاتی ہیں۔ انھیں خصوصیات کو اسلوبی خصائص قرار دیا گیا ہے۔ یہ قابل ذکر ہے کہ زبان کا صرف لسانی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کہلا سکتا... اسلوبی شناخت بھی ضروری ہوتی ہے۔" [1]

لیکن اردو افسانے میں لسانی تجزیے کی اس قدر گنجائش نہیں جتنی کہ شاعری میں ہے مگر بعض نقادوں نے اس سلسلے میں بڑی علمیت اور سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے جن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے بعض افسانوں کا لسانی تجزیہ پیش کیا ہے جو عموماً متن میں استعمال کی گئی تشبیہات، استعارات، اساطیر اور ناموں وغیرہ کے تجزیے پر مبنی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا تنقیدی مضمون "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے بیدی کے افسانوں میں استعمال کی

---

[1] اسلوبیاتی تنقید، مرزا خلیل بیگ، مشمولہ سہ ماہی ادیب، (اردو تنقید نمبر) مرتبہ مرزا خلیل بیگ، جامعہ اردو، علی گڑھ، جنوری تا جون ۱۹۹۳، ص

گئیں علامتوں اور کنایوں کا تجزیہ کر کے ان کے اسلوب کی شناخت متعین کی ہے۔ مثلاً افسانہ ''رحمان کے جوتے'' میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ بظاہر تو یہ ایک عام علامت ہے جو خاص و عام میں مقبول ہے۔ لیکن گوپی چند نارنگ کے مطابق بیدی نے ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر دیا ہے۔ افسانہ ''گرہن'' میں گرہن کو عورت کی ذات سے وابستہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ عورت کو مرد اپنی خود غرضی اور ہوسنا کی سے گہنانے کی کوشش کرتا ہے اور چاند گرہن سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ اس کے علاوہ افسانہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے مرکزی کردار اندو کے نام کے معنوی اثرات کو اس کی شخصیت پر واضح کیا ہے کہ اندو کے اندر جو خود سپردگی کا جذبہ ہے وہ اس کے نام کا اثر ہے کیوں کہ ان کے مطابق اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو حسن و محبوبیت کا مرقع ہے اور جو پھولوں کو رنگ اور پھلوں کو رس دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے فسانے میں بعض علامتی اور تہہ دار جملوں کی معنویت کو ابھارا ہے مثلاً پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی۔ جیسے بعض ٹکڑوں کی آفاقیت اور تضاد کو واضح کرنے کے بعد بیدی کے اسلوبیاتی خصائص کو متعین کیا ہے۔ اس کے آگے لکھتے ہیں:

> ''اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیو مالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیو مالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعہ زندگی کی بنیادی رازوں تک پہنچنے کی

جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خودغرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔

بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے ان کے استعارے اکہرے یا دہرے نہیں پہلودار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی Multi Dimensional ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی و ازلی Archetypal ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی تعمیر کاری میں زماں اور مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔"[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں جس انداز سے بیدی کے افسانوں میں استعمال کی گئی علامتوں کا تجزیہ کر کے ان کے اسلوب کی شناخت متعین کی گئی ہے اس انداز سے افسانوں کا تجزیہ کرنا اگرچہ مشکل ہے مگر مغرب کے اثر سے نئی تنقید پر گفتگو عام ہونے کے بعد اکثر نقادوں نے لسانی تجزیے کر کے اسلوبیاتی تنقید کی مثال قائم کرنے کی کوشش کی مگر یہ تجربات صرف شاعری میں ممکن ہو سکے۔ اس کا اطلاق فکشن میں بہت کم ہوا ہے۔ چونکہ قرۃ العین حیدر نے افسانے کی ہیئت میں مختلف طرح کے تجربات کیے اس لیے ان کے اسلوب پر گفتگو کرنا آسان ہے۔ اردو افسانے میں بیدی اور عصمت کا لب ولہجہ آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے کیونکہ بیدی کا اسلوب علاقائی منظرنامے کی وجہ سے پنجابی اور ہندی کی شمولیت سے باقاعدہ تخلیقی جواز رکھتا ہے۔ اور عصمت کے یہاں متوسط طبقے میں استعمال ہونے والی بولی ٹھولی، محاورے اور بے باکیت کی وجہ سے ایک منفرد شناخت بنتی ہے لیکن قرۃ العین اس معاملے میں سب سے مختلف ہیں انھوں نے تاریخ کو موضوع بنایا ہے اس لیے ان کے یہاں زمانی ساخت میں تجربے یعنی ماضی، حال، مستقبل کی زمانی ترتیب کو توڑ کر وقت کو محدود

۱۔ بیدی کے فن کی اساطیری جڑیں، گوپی چند نارنگ، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص ۴۱۷

دائرے سے نکال کر لامحدود زمانے میں تبدیل کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک، شعور کی رو کا استعمال، داخلی خودکلامی، منقول خودکلامی وغیرہ جیسے نایاب و نادر تجربات کا مرقع پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ اشرافیہ طبقے میں استعمال ہونے والی زبان کا رکھ رکھاؤ ان کی سب سے منفرد پہچان ہے۔ اس لیے ان کے اسلوب کی شناخت مشکل نہیں مگر ان کے افسانوں میں کیے گئے تجربات کی تفہیم اور اس کا تجزیہ کرنا قدرے پیچیدہ عمل ہے۔

اسلوبیاتی نقادوں کا دعویٰ ہے کہ نئے اور اہم موضوعات کو برتنے سے بنی بنائی زبان کا ڈھانچہ لامحالہ ٹوٹ جاتا ہے، لسانی تشکیلات کے حوالے سے الفاظ بطور اشیا جلوہ گر ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا معاملہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو افسانے میں نئے تخلیقی رویے کی تشکیل کی۔ اظہار کی نئی جہتیں متعین کیں، جدید افسانے کی ابتدائی شناخت انھیں کے قلم سے ابھری اور اہم موضوعات بھی انھیں کے افسانوں کے محور ہیں۔ لہٰذا یہ سوال پیدا ہوا کہ قرۃ العین حیدر کہاں تک زبان کی تخلیقی سطح پر برتنے اور برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں شمیم حنفی کی رائے ملاحظہ ہو:

> ''...انھوں نے نئے اور عظیم کی جستجو میں نہ تو بنی بنائی زبان کے ڈھانچے میں کوئی توڑ پھوڑ کی نہ آزمودہ اسالیب کو تمام و کمال مسترد کیا، نہ ماضی و حال کی کشاکش میں کسی ایک کی رفیق اور دوسرے کی منکر ہوئیں۔ نہ اس برہمی، بیزاری اور نفرت کا شکار کیا جو پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی ادیبوں کے نوسٹلجیا کی زائیدہ تھی۔''[۱]

اسی مسئلے پر محمود ہاشمی نے اپنے مضمون میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ الفاظ اور اشیا کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اختیار کیا۔ ان کے پہلے مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' میں ایک

۱۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، ص ۱۱۵

افسانہ ''رقص شرر'' شامل ہے جس میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان کی ھویت کو ختم کرنے
کا لسانی تجربہ موجود ہے۔''[۱]

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی گہرائی میں اترنے اور ان کے اسلوب کی شناخت متعین کرنے کے لیے فنی حکمت عملی کو سمجھنا ضروری ہے۔ شمیم حنفی نے بڑی حد تک اس گرہ کو کھولنے کی کوشش کی ہے ان کے مطابق قرۃ العین حیدر کی کہانیوں میں فنا اور وقت کے مسائل سے قطع نظر جو سوالات ان کے افسانوں سے متعلق اٹھائے جاتے ہیں ان کا سلسلہ انسانی تاریخ کی طرح طویل ہے اور انسانی تاریخ لامختتم سلسلے سے عبارت ہے۔ یہ تمام چیزیں قرۃ العین حیدر کی فکری مشکل پسندی کا نتیجہ ہے جو انھیں وقت کے مابعد الطبیعاتی تصور تک لے جاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں وقت کی جبریت سے ماورا ہونے اور افراد کے چھوٹے چھوٹے تجربات کو ایک وسیع تر کائنات کے حوالے سے پیش کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ چنانچہ اس طرح کے تجربات کرنے میں ان کا اسلوب فلسفیانہ اور علامتی ہو جاتا ہے۔ صحیح معنوں میں یہی تمام عناصر ان کے افسانوں کی روح ہیں۔ جیسا کہ وحید اختر ان کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ان کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس نے افسانے کی زبان کو عمیق فلسفیانہ
و مابعد الطبیعاتی تصورات اور پیچیدہ اخلاقی و نفسی مسائل کے تخلیقی اظہار کے قابل بنا دیا۔''[۲]

اس کے علاوہ عظیم الشان صدیقی نے اپنے مضمون بعنوان ''قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری: بت جھڑ کی آواز کے آئینے میں'' میں ان کے افسانوں میں استعمال ہونے والے مختلف انداز کا تجزیہ کیا ہے۔ مثلاً افسانہ ''ڈالن والا'' کا جائزہ لینے کے بعد لکھا ہے کہ وہ رپورتاژ کی طرح لکھا گیا ایک افسانہ ہے۔ اسی طرح انھوں نے ہر افسانہ میں الگ الگ انداز کی نشان دہی خوبیوں اور خامیوں سمیت کی ہے۔ جس سے ان کے

۱۔ قرۃ العین حیدر: جدید افسانے کا نقطۂ آغاز، محمود ہاشمی، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص ۴۳۹

۲۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے، وحید اختر، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص ۴۵۲

اسلوب کے تنوع اور رنگارنگی کا اندازہ ہوتا ہے مگر قرۃ العین حیدر کے نقادوں میں جو چیز مشترک ہے وہ ان کی یہ رائے کہ ان کا اسلوب فلسفیانہ، تخلیقی اور شاعرانہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں اسلوب کی سطح پر زیادہ تر تحریریں کردار نگاری پر ملتی ہیں۔ جس کا لب لباب یہ ہے کہ ان کے کردار یکساں ہونے کے باوجود متحرک نظر آتے ہیں مراد یہ کہ افسانے کے مختصر کینوس پر ہی صدیوں اور قرنوں کے تجربات سے گزر کر زندگی کی پختہ حقیقت پیش کر جاتے ہیں۔ جیسا کہ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقات میں کرداروں کو خاص حیثیت عطا نہیں کی ہے۔ وہ تنکوں کے مانند لگتے ہیں جنھیں زندگی کا ریلا اپنے ساتھ بہائے لیے جاتا ہے۔'' ۱

اس کے علاوہ وارث علوی نے اپنے مضمون ''ستاروں سے آگے ایک تاثر'' میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں راوی اور خاص طور پر بیانیہ کی کارکردگی اور افسانے کے کینوس پر کرداروں کی کارگزاری پر توجہ دیتی ہیں تاکہ قاری افسانوی بیانیہ سے لطف انداز ہو سکے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

''ستاروں سے آگے ان افسانوں میں قرۃ العین کے پاس کہنے کے لیے کوئی کہانی نہیں ایسے کردار ہیں جو کوئی دیرپا دلچسپی کے حامل ہوں، ایسے واقعات ہیں جو اپنی ڈرامائیت اور نفسیاتی تناؤ کا حس رکھتے ہوں، ایسے مناظر اور فضائیں بھی ہیں جن پر وہ ایک فطرت پرست فن کار کی طرح دھیان مرتکز کر سکیں۔ یہ چیزیں لیکن جھلکیوں کی صورت اور ان جھلکیوں میں اتنی توانائی نہیں کہ ایک تکمیل یافتہ فن پارے کا حس اختیار کر سکیں۔ یعنی کوئی کردار اتنا تہہ دار اور پہلو دار نہیں جو افسانہ کی جان بن سکے۔ کوئی منظر اتنا پر اسرار اور دلکش نہیں جو ایک فضائی یا غنائیہ کا جمال پیدا کر سکے۔ کردار، کہانی، منظر ان کے افسانوں کے ستون نہیں بلکہ

۱۔ قرۃ العین حیدر ایک منفرد افسانہ نگار، ممتاز شیریں، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص اے

ان تمام عناصر کو جو چیز سنبھالتی ہے وہ ان کا بیانیہ ہے۔ جو اس قدر انوکھا، خوبصورت اور منفرد ہے کہ پہلی ہی نظر میں اپنی طرف منعطف کرتا ہے۔...ستاروں سے آگے میں قرۃ العین کا بیانیہ ان کا واحد فنی سہارا تھا۔"[۱]

نہ صرف افسانہ بلکہ پورے اردو فکشن میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین دو نام ایسے ہیں جن کے متعلق تقریباً تمام نقادوں نے یہ رائے دی ہے کہ دونوں کا موضوع اور اسلوب کسی بھی ادیب سے میل نہیں کھاتا۔ شمیم حنفی نے دونوں ہی ادیبوں پر بڑا گراں قدر مضمون قلم بند کیا ہے جن میں ان کے افسانوی فن پر بحثیں موجود ہیں چند سطریں ملاحظہ ہوں:

''قرۃ العین حیدر کی موضوعیت افراد کی وساطت سے اجتماع تک ان کی رسائی میں مانع نہیں ہوتی۔ قدیم مصری تہذیب، وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب، وسط ایشیا کی غلامی، متصوفانہ روایت اور انبیاء بنی اسرائیل کے زمانی ومکانی ماحول کی عکاسی ،قرۃ العین حیدر نے بالترتیب روشنی کی رفتار، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی اور آئینہ فروش شہر کوراں میں کی ہے۔ ہر چند کہ ان کی کہانیوں کا طبعی ماحول اور جذباتی فضا الگ الگ ہے۔ تاہم قرۃ العین حیدر کا ذہنی اور تخلیقی رویہ انھیں واردات کی سطح پر ایک دوسرے سے قریب لاتا ہے۔ یہ سطح بعض اعتبارات سے نیم متصوفانہ کہی جاسکتی ہے کہ یہ نہ تو محض تاریخی اور واقعاتی ہے نہ صرف روحانی اور مابعد الطبیعاتی، تاریخ بس ایک بہانہ ہے، مابعد التاریخ یا زماں ومکاں کے حصار سے آزاد صداقتوں کی تعبیر وتفہیم کا، تاریخ وتہذیب، اساطیر اور آرکی ٹائپس، قصص وحکایات اور ملفوظات، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات ان میں کچھ بھی قرۃ العین حیدر کے یہاں مقصود بالذات نہیں ہے اس لیے

۱۔ ستاروں سے آگے ایک تاثر، وارث علوی، مشمولہ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، مرتبہ ارتضیٰ کریم، ص ۴۲

قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کی فلسفیانہ، نفسیاتی، تہذیبی، سماجیاتی، تاریخی تعبیر کا عمل اگر اختصاص کے دائرے سے باہر نہیں جاتا تو بہر حال ادھورا رہے گا۔"[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں جن نکات کو واضح کیا گیا ہے وہ قرۃ العین حیدر کے موضوع اور اسلوب دونوں کو محیط ہیں لیکن انتظار حسین کے افسانوں میں تاریخ یا مابعد الطبیعات کے عمل دخل سے زیادہ حکائی روایت کی متروک توانائیوں کو دوبارہ زندہ کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ جس کی مثال آخری آدمی، کشتی، نرناری وغیرہ ہیں۔

جیسا کہ اس سے پہلے ذکر ہوا تھا کہ گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون "انتظار حسین کا فن" میں ان کے اسلوب اور فن پر بنیادی بحثیں کی ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"اپنے پر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے اور اردو افسانہ کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ داستانوں کی فضا کو انھوں نے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آگئی ہے۔"[۲]

انتظار حسین کے افسانوں میں نئے احساس اور نئی آگہی کا اندازہ یوں بھی لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے آخری آدمی، زرد کتا، کایا کلپ، وغیرہ میں حکایات کی بنیاد پر پلاٹ تیار کیا ہے مگر نہ تو اس میں حد سے بڑھی ہوئی طوالت کا احساس ہوتا ہے نہ اس انتصار کا جو افسانویت کو ختم کر دے۔ انتظار حسین کے حکائی اسلوب کی

۱۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، ص ۱۱۹

۲۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص ۵۳۶

خصوصیت شمیم حنفی نے ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

''انتظار حسین کا دھیما، سرگوشی سے قریب حکائی اسلوب اور کھل جا سم سم کے جادوئی رمز سے معمور زبان بھی اسی آنکھ کا کرشمہ اور اسی روشنی کا عطیہ ہے۔ لفظوں میں طلسمات کے شہر بستے دکھائی دیتے ہیں اور جملے اشخاص کی طرح زندہ اور متحرک نظر آتے ہیں۔ یہ افسانے بیانیہ اور استعاراتی دونوں سطحوں پر ایک سی بے تکلف چال چلتے ہیں۔ ان میں داستانوں کا سحر بھی ہے اور کتھاؤں، حکایات، شکارناموں کی دانش بھی اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس دانش کا سرا صرف اپنے حال سے جڑا ہوا نہیں ہے بلکہ ان دنوں کی خبر بھی لاتا ہے جو کھوئے گئے اور ان کی بھی جنھیں ابھی پایا جانا ہے۔''[۱]

گوپی چند نارنگ، شمیم حنفی کے علاوہ وارث علوی، مرزا حامد بیگ، فضیل جعفری، مہدی جعفر، ابوالکلام قاسمی وغیرہ نے بھی اپنے مضامین میں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانوی فن پر بحث کرتے ہوئے اس بات سے اتفاق کیا ہے کہ انھوں نے جدید افسانہ کو ایک نیا اسلوب عطا کیا۔ جسے بعد میں آنے والوں نے اپنے اپنے انداز سے برتا۔ محمود ہاشمی کا مضمون ''قرۃ العین حیدر: جدید افسانے کا نقطۂ آغاز'' اور شافع قدوائی کا ''افسانہ کی نئی بوطیقا اور انتظار حسین'' اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔ ان دونوں نقادوں نے افسانوں کے تجزیے میں موضوع، اسلوب اور زبان و بیان کی انفرادی خصوصیات کی نشان دہی کر کے انھیں جدید افسانے کا پیش رو ثابت کر دیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ مذکورہ بالا ناموں میں تقریباً سب نے افسانہ کی تنقید کے مروجہ پیمانوں سے ہٹ کر نئی تنقید کے بنائے ہوئے اصولوں اور معیاروں کی وساطت سے افسانوں کا معروضی انداز میں مطالعہ و تجزیہ کیا ہے۔ مثلاً شافع قدوائی نے ''اندھیاری کی گھریا، سیڑھیاں، ہم سفر، آخری آدمی وغیرہ افسانوں کا مطالعہ کر کے یہ واضح کیا ہے کہ انتظار حسین نے تلمیحات اور مذہبی ملفوظات کا اس لیے استعمال

۱۔ کہانی کے پانچ رنگ، شمیم حنفی، ص ۱۳۰

کیا ہے تاکہ واقعے میں مضمر تخلیقی امکانات کو ٹٹولا جاسکے۔ تجریدی تعمیمات سے گریز کرتے ہوئے بصری تمثالوں اور متحرک پیکروں پر اپنے فن کی اساس قائم کی ہے۔ شافع قدوائی لکھتے ہیں:

''انتظار حسین نے اپنے متعدد افسانوں میں الفاظ کو شعوری طور پر Depoeticised کیا ہے، معیاری اور سکہ بند الفاظ کے استعمال سے اجتناب کیا ہے۔ ان کے یہاں معیاری الفاظ کے عوامی مترادفات کے جن کی نوعیت اکثر معیوب، مضحک، مخنف، اور مسخ شدہ الفاظ کی ہوتی ہے استعمال کا رجحان ملتا ہے۔ Incrediable belief کی ترسیل کے لیے معیاری اور ٹکسالی زبان سے گریز لازمی ہے۔''[۱]

جدید اردو افسانے پر بحث کرتے ہوئے عام طور پر سریندر پرکاش، انور سجاد، جوگندر پال، خالدہ حسین، اقبال مجید، بلراج مین را وغیرہ کے افسانوں کی مثالیں دی جاتی ہیں ان میں ہر ایک کے یہاں مختلف طرح کی زبان، تکنیک، علامات واستعارات کا استعمال ہوا ہے بقول حامد بیگ ''ان سب کی معرفت سے افسانوی اظہار سرئیلزم، تجریہ اور استعارہ سازی کے حوالے سے تکنیکی سطح پر علامتی ابعاد اور نئے وژن سے متعارف ہوا۔'' مرزا حامد بیگ سریندر پرکاش کے متعلق لکھتے ہیں:

''سریندر پرکاش کے افسانے یقین اور رجائیت کی انتہائی زیریں لہروں سے تشکیل پاتے ہیں اور ان میں ماورائیت کا احساس پختہ تہذیبی اور تاریخی شعور کا پیدا کردہ ہے۔ ان کے اسلوب کی خوبی ہے کہ وہ تہذیبی اور تاریخی شعور امیجری اور آوازوں کے Distort ہو جانے پر بھی اس خاص نوع کی ماورائی کیفیت کو برقرار رکھتا ہے۔''[۲]

سریندر پرکاش کے افسانوں کی یہی خصوصیت انھیں دوسروں سے ممتاز بناتی ہے کیوں کہ آزادی

۱۔ فکشن مطالعات، شافع قدوائی، E.P.H، ۲۰۱۰، ص ۹۴

۲۔ اردو افسانے کے اسالیب بیان، مرزا حامد بیگ، مشمولہ، 'سارک ممالک میں اردو افسانہ'، مرتبہ صغیر افراہیم، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۵، ص ۳۳

اور تقسیم کے بعد کے افسانوں میں محرومی اور ناکامی کی فضا کا غلبہ نظر آتا ہے ایسے میں امید کی فضا پیدا کرنا قدرے اہمیت کا حامل ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانے یوں بھی اہمیت کے حامل ہیں کہ انھوں نے مروجہ اسلوب کے بجائے نئے اسالیب میں تجربے کیے علامتی اور تجریدی افسانے کی نمایاں شکل انھیں کے یہاں سے ابھری جس کی نمائندگی ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کے ذریعہ ہوتی ہے۔ اس افسانہ کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بعد گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ:

''سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے اس کی کہانیاں زبان وبیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں وہ بظاہر سادہ زبان استعمال کرتا ہے جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو لیکن ہر سطر گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جا بجا تحیر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دلچسپی بنائے رکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔ اس کی ذہنی پرچھائیاں اجلی نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری اتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لیے سریندر پرکاش کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قصے کی سی کشش۔'' [1]

---

[1] اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص ۵۱۴

مندرجہ بالا اقتباس میں اجمالی طور پر سریندر پرکاش کے اسلوب، موضوع، فکری رجحان اور زبان وبیان کے وسائل و معنویت غرض کہ تمام پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ فکشن کا نقاد اسلوبیاتی بحثوں میں صرف زبان اور اس کے وسائل پر بحث کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ لامحالہ اسے تمام چیزوں کو مدنظر رکھ کر گفتگو کرنی ہوتی ہے۔ جیسا کہ وارث علوی لکھتے ہیں:

''افسانہ ناول اور ڈرامہ کی تنقید شاعری کی طرح زبان وبیان کی نزاکتوں تک محدود نہیں ہوسکتی بلکہ اس کے دائرے میں بے شمار ایسے مسائل آتے ہیں جن کی تفہیم کے لیے تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات کا علم ضروری ہے۔'' [۱]

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اسلوبیاتی تنقید کا انحصار اگرچہ فن پارے میں امیجری قول محال، تشبیہ واستعارہ کے تجزیے اور نشان وہی سے تعلق رکھتی ہے مگر افسانے کی تنقید میں خالص زبان اور اس کے وسائل تک گفتگو محدود رکھنا متن کے ساتھ ناانصافی کی دلیل ہوگی۔ اس بات کو مان لینے میں کوئی حرج بھی نہیں ہے کہ افسانہ کی تنقید میں زبان وبیان کی نزاکتوں پر قدرت رکھنے کے ساتھ ساتھ اس کی مزید تفہیم کے لیے تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات کا علم ضروری ہے۔ کیوں کہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ بیدی نے اساطیری کہانیاں لکھی ہیں یا حسن عسکری نے نفسیاتی یا پھر قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے قدیم تہذیب پرمبنی کہانیاں لکھی ہیں تو ایسے میں ان کے اسلوب کی خوبیاں ان کے فن کی باریکیاں بغیر تاریخ اور نفسیات کے علم کے نہیں سمجھی جاسکتی ہیں۔ مثلاً فضیل جعفری نے سریندر پرکاش کے افسانے باز گوئی کا تجزیہ کرنے کے بعد لکھا ہے کہ اس میں دو متن ایک دوسرے کے متوازی چلتے ہیں ایک کا تعلق ماضی سے ہے جسے خالص داستانی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور دوسرا عصری حقائق کا آئینہ دار ہے چنانچہ اس نتیجہ تک پہنچنے کے لیے افسانے میں استعمال کی گئی علامتوں اور اشاروں کا تجزیہ وتحلیل کرنے کے دوران سماجیات سے واقفیت نے ہی ناقد پر واضح

۱۔ ادب کا غیر اہم آدمی، وارث علوی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۱، ص ۲۲

کیا کہ بازگوئی کے دوسرے بیان کی صداقت موجودہ عالمی معنویت کے آئینہ میں زیادہ واضح ہو سکے گی۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کے اسلوب سے متعلق فضیل جعفری کی مزید راے ملاحظہ ہو:

''سریندر پرکاش اپنے اکثر افسانوں میں انسانی تجربات کو حیرت انگیز احساس اجنبیت کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں وجدان بہت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان کے افسانوں کی معنویت تو بالعموم ٹھوس اور تہہ دار ہوتی ہے مگر اس معنویت تک پہنچنے اور پھر قاری تک پہنچانے کے لیے ٹیڑھا میڑھا نسبتاً طویل اور پیچیدہ راستہ اختیار کرتے ہیں۔ کہیں وہ اصل موضوع کو سیاق وسباق سے دور کر دیتے ہیں تو کبھی ناقابل یقین قسم کے خیالات وتصورات کو علامتوں اور پیکروں کی شکل میں عطا کر دیتے ہیں۔ اس طرح ان کے اکثر افسانوں میں واقعات کے دلچسپ بیان کے ساتھ ایک خاص طرح کی پراسراریت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' سے لے کر جیل خانی اور علامت کے ۴ اریار تک سب اسی قبیل کے افسانے ہیں۔''[۱]

جدید اردو افسانے میں دوسرا نام بلراج مین را کا ہے جن کے افسانے نقادوں کی توجہ کا مرکز بنے۔ انھوں نے علامت کو تخلیقی طور پر انسانی نفسیات سے ہم آہنگ کر کے افسانہ میں استعمال کیا۔ وارث علوی نے جدید افسانے کے اسلوب سے متعلق سخت ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے کیونکہ ان کے مطابق جدید افسانہ کی علامت فرسودہ اور ناقابل فہم ہے جو قاری پر اکتاہٹ طاری کر دیتی ہے۔ جدید افسانے میں حسی اور تماشاتی پیکر سازی نہیں ملتی، افسانہ نگار مسلسل بولتا ہے اور کردار ایک ہی آہنگ اور لب ولہجہ میں گفتگو کرتے ہوئے اور اعتراضات کرتے نظر آتے ہیں۔ مگر بلراج مین را کے افسانے ان نقائص سے پاک ہیں کیوں کہ انھیں اسلوب اور مکالمے کے زیر وبم کا شعور ہے اور حتی الامکان تکرار سے گریز کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ گوپی

۱۔ شش ماہی تنقید، جلد ۱، مرتبہ قاضی افضال حسین، ص ۸۶

چند نارنگ نے اپنے مضمون میں مین را کے علامتی اور تجریدی پہلوؤں پر تفصیل سے تجزیہ پیش کیا ہے جس سے وارث علوی نے بھی اتفاق ظاہر کیا ہے اقتباس ملاحظہ ہو:

"اس کے افسانے مختصر ہوتے ہیں یہی تین چار صفحے، جملے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط۔ اس نے ہیئت کے جو تجربے کیے ہیں ان میں سے بیشتر کا تعلق اختصار اور علامتیت سے ہے وہ ایک جملے سے ایک پیراگراف کا اور کبھی کبھی ایک پیراگراف سے پورے صفحے کا کام لیتا ہے۔ منٹو کے یہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے وہ مین را کے یہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے وہ اکثر نہیں بتاتا کہ کون بول رہا ہے حالت کی طرف اشارہ کر کے وہ اس کا تجزیہ بھی نہیں کرتا اس کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی سی لکیر کھینچ دیتے ہیں۔ اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اس لحاظ سے دیکھا جائے تو مین را کے یہاں اردو افسانے کی ایک نئی جہت کی بشارت ملتی ہے۔" [۱]

وارث علوی نے نئی تنقید کے زیر اثر ہونے والے مطالعات کو یعنی افسانے کے خالص ہیئت اور اسلوب کی بحث کو لاعلمی پر مبنی قرار دیا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ ہیئتی تنقید کے متعلق یہ غلط فہمی عام ہے کہ وہ صرف ہیئت اور فارم پر توجہ مرکوز کرتی ہے اسی طرح اسلوبیاتی تنقید کے حوالے سے افسانے میں صرف اسلوب پر گفتگو کرنا بھی ان کے نزدیک عظمت اور کشادگی کے خلاف ہے مثلاً لکھتے ہیں:

"تنقید میں اسلوبیاتی طریقہ کار ثمر آور اسی وقت بنتا ہے جب وہ معنی، موضوع اور مواد کے حوالے سے بات کرتا ہے کیوں کہ اسلوب معنی سے جڑا ہوتا ہے اور خیال احساس اور صورت حال اپنا اسلوب پیدا کرتی ہے۔" [۲]

مندرجہ بالا اقتباس سے وارث علوی کی تنقید کا معیار نظریاتی طور پر معلوم ہو جاتا ہے اور یہ بھی اندازہ

۱۔ اردو میں علامتی و تجریدی افسانہ، گوپی چند نارنگ، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص ۵۰۸

۲۔ بتانا، ثمن وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکاڈمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰، ص ۵۴۰

ہوتا ہے کہ وہ افسانہ کی اسلوبیاتی تنقید کو وسیع معنوں میں استعمال کرنے کے خواہاں ہیں۔ اسی لیے انھیں "علامتی نقادوں کی حالت ضبط تولید کے ان رضا کاروں کی سی نظر آتی ہے جو دفتر کے اندراجات پر کرنے کے لیے بچے، لنگڑے اور بوڑھے بھکاریوں تک کو خصی کر ڈالتے ہیں۔ اور جدید افسانہ افسانوی ساخت، بیانیہ اور اسلوب کی سطح پر دم توڑتا ہوا اور نثری نظم یا خلیل جبرانیت کا ملغوبہ بنتا ہوا نظر آتا ہے اور ہمارے علامتی اور اسلوبیاتی مطالعہ کرنے والے نقاد اس کی علامتی و اسطوری تشریحیں پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

وارث علوی نے افسانہ کی اسلوبیاتی اور ہیئتی تنقید کو جن وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے ان کے نمونے "جدید افسانے کا اسلوب استعارہ اور نثر الفاظ" میں تفصیل سے ملتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ جدید افسانہ نگار کو زبان و بیان کے استعمال کا شعور نہیں استعاروں کو کھینچ تان کر علامت بنانے کی کوشش کی جاتی ہے تو وہ تمثیل کی سطح پر پہنچ کر دم توڑ دیتا ہے اسی سبب جدید افسانہ فارم، تکنیک، طریقہ کار اور اسالیب کے گھپلوں کا شکار ہو گیا اور اس کی ترسیل کا المیہ سامنے آیا مزید زیادتی یہ کہ جدید افسانے کے نقاد اسے رموز و عرفان کے خزینے قرار دینے لگے۔ بطور مثال وہ شوکت حیات کے افسانے سے ایک اقتباس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "بات دراصل یہ ہے کہ شوکت حیات کا تخیل چیزوں کو نئے ڈھنگ سے دیکھتا ہی نہیں رہا لہٰذا ان کی زبان میں کوئی تخیلی عنصر نہیں۔ سپاٹ واقعہ کے لیے سپاٹ فرسودہ زبان ہی ان کے کام لگتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں "دونوں لڑکوں میں سے ایک نے بھاری بھرکم کتابوں کے تھیلے میں ہاتھ ڈالا" دونوں لڑکوں میں سے ایک کیسا سپاٹ بیان ہے اور تھیلے کے لیے بھاری بھرکم کی صفت کیسی عامیانہ اور سامنے کی چیز ہے۔"[۱]

شوکت حیات کے اس افسانے پر وارث علوی نے نہ صرف زبان کے استعمال پر اعتراض کیا ہے بلکہ

---

[۱] بتانا چمن، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰، ص ۵۴۱

زبان کے ساتھ ساتھ موضوع کی فرسودگی پر بھی نالاں ہیں۔ اس کے علاوہ اس میں مصنف کی ذہنی تربیت، تخیل کی سطحیت بھی کچھ زیر بحث آجاتی ہے اور یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ نہ صرف جدید افسانہ بے اعتبار ہو گیا بلکہ جدید نقادوں نے ہیئتی اور اسلوبیاتی تنقید کے نام پر تنقید کو بھی مضحکہ خیز بنا دیا ہے۔ شوکت حیات کے اسی افسانے پر ایک اور اعتراض ملاحظہ ہو:

> ''اس کے حوالے سے علامت، تجریدیت، فنائیت کی باتیں کرنا بھی حماقت ہے ایک Pointless بات کو Pointed بنانے کی کوشش کئی بار اکتا دینے والی معلوم ہوتی ہے ۔آپ دیکھیں کہ یہاں نہ افسانہ نگار کا تخیل کام کر رہا ہے نہ فکشن کی زبان۔ سب پٹے پٹائے بے جان روح ہیں۔ دھاگہ، دراکھ، دھواں کوئی امیج نہیں بناتے کیونکہ امیج سازی کے لیے ضروری ہے کہ ان کا استعمال اس طرح کیا جائے کہ وہ حواس کو بیدار کر دیں۔''[1]

وارث علوی اس بات کے قائل ہیں کہ افسانے میں علامتی اور استعاراتی اظہار فنکاری کی دلیل ہے مگر اس کا بے محل استعمال فن پارہ کو دو کوڑی کا بنا دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ رشید امجد کے افسانے کو پیش کرتے ہیں کہ ان کے افسانے اول تا آخر استعاراتی ہیں مگر ان کے استعاروں میں دوراز کار اور بوالعجبی کی کیفیت اور تخیل کا ترنگ نظر نہیں آتا۔ ایسا اس لیے ہوا کہ جدید افسانہ نگاروں نے اسلوب کو مواد سے الگ کر دیا ہے۔ انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ افسانے میں محض شاعرانہ اسلوب اور رمزیہ اظہار ہی کل کائنات ہے مگر وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''ٹھیک ہے، بہت سے افسانے ایسے بھی ہوتے ہیں جن پر غور کرتے وقت موضوع خیال یا تھیم کے بجائے ان کے اسلوب اور تکنیک پر توجہ کرنی پڑتی ہے۔ لیکن بہت سے ایسے بھی افسانے ہوتے ہیں جن کے خیال، موضوع یا تھیم پر توجہ نہ دو تو ان کا اسلوب اور ان کا آرٹ تک گرفت میں نہیں آتا۔...... زبان اور اسلوب کے تجزیے کے ذریعے نقاد

---

[1] بجھاؤ متین، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰، ص ۵۴۲

بالآخر تو فن کی معنویت پانے کی ہی کوشش کرتا ہے، اور فن کی معنویت میں تھیم اور خیال کا بھی ایک حصہ ہوتا ہے۔ نقاد دیکھتا ہے کہ خیال یا تھیم کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار نے کہانی، کردار، واقعات، علامات واساطیر کا جو تانا بانا بنا ہے اس میں اسے کہاں تک کامیابی حاصل ہوئی ہے۔'' [۱]

جدید افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ وارث علوی نے جدید افسانہ کے نقادوں کو بھی لعن طعن کیا ہے ان کا کہنا ہے کہ نقادوں کو استعاروں کا بہت چاؤ ہے۔ تجریدی افسانہ انھیں اپنی طرف کھینچتا ہے مگر وہ تجریدی افسانے کے اسلوب کی پرکھ نہیں کر سکتے۔ سوائے ایک جملہ کی تکرار کے کہ افسانہ اب شاعری سے قریب آگیا ہے۔ لیکن جب وہ اسلوب پر نظر کرتے ہیں تو خود ان کا تنقیدی اسلوب ایک چھلاوہ بن جاتا ہے۔

رشید امجد کے افسانوں میں زبان کے استعمال کو وارث علوی نے لسانیاتی تخیل کا نام دیا ہے۔ لہٰذا اگر اس لسانیاتی تخیل کی روش جتنیں مہدی جعفر کے مضمون ''رشید امجد کی کائنات'' کی روشنی میں دیکھی جائیں تو بڑی حد تک ان کے اسلوب کے مثبت پہلو سامنے آجاتے ہیں جس سے وارث علوی کے اعتراض کی شدت میں تخفیف بھی ہو جاتی ہے۔ مہدی جعفر کے مطابق رشید امجد نے فرسودہ لسانی ڈھانچوں کو ارفع جمالیاتی سطح عطا کی ہے اور اس کارکردگی کے لیے وہ مختلف وسائل کا سہارا لیتے ہیں مثلاً مذہبی تلمیحات کا استعمال دو سطحوں پر کرتے ہیں ایک قدیم اور اوریجنل ہوتی ہے تو دوسری عصری، اس کی بہترین مثالیں ان کے افسانے سناٹا بولتا ہے، بے چہرہ آدمی، لا = سمندر قطرہ سمندر، ریزہ ریزہ اور شہادت وغیرہ میں ملتی ہیں۔ ''سناٹا بولتا ہے'' میں افسانے کا پلاٹ زمانہ جاہلیت کے اس واقعہ پر ہے جب لڑکیوں کو زندہ درگور کر دیا جاتا تھا یا پھر اس آیت پر ''لَا تَقْتُلُوْا اَوْلَادَکُمْ مِنْ خَشْیَۃِ اِمْلَاقٍ'' (تم اپنے بچوں کو مال کی کمی یا تنگدستی کی وجہ سے قتل نہ کرو) اس افسانے میں اختیار کردہ اس طریقہ کے متعلق مہدی جعفر نے لکھا ہے کہ ''یہاں تلمیح بیانیہ میں تحلیل

---

[۱] فکشن کی تنقید کا المیہ، وارث علوی، سٹی پریس بک شاپ، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص ۴۳

ہو کر سامنے آتی ہے اور افسانے کی کلیت کا ایک جزو بن جاتی ہے۔ رشید امجد تلمیح کا استعمال علامتی سطح پر کرتے ہیں جس میں کبھی کبھی اسطوری سطح نمایاں ہونے لگتی ہے۔ مہدی جعفر نے اس مضمون میں رشید امجد کے اسلوب کا موازنہ انور سجاد اور انتظار حسین سے کرتے ہوئے ان کی انفرادیت قائم کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے اس کے لیے ان کے افسانوں کے چند ٹکڑوں کا بطور مثال تجزیہ بھی کیا ہے۔ مثلاً بیانیہ اور کردار نگاری کے متعلق جائزہ لینے کے بعد لکھتے ہیں کہ:

> "رشید امجد کے یہاں بیانیہ کا الگ نشیب و فراز ہے۔ ان کے اسلوب میں ٹھوس ہیئت نظر نہیں آتی۔ مثلاً جیسی کہ انور سجاد کے یہاں ٹھوس کرافٹنگ ہے وہ اس طرح کی کرافٹنگ نہیں کرتے۔ بلکہ کہیں کہیں لطیف کیفیت ابھار دیتے ہیں جس میں طنز کا بھرپور وار ہوتا ہے۔ انور سجاد کے یہاں ماحول کی شدت اور کردار کے بوجھ کو بڑے ٹھوس انداز میں کرافٹ کیا جاتا ہے۔ افسانوی سبک روی رشید امجد کی تخلیق کو شائستہ مزاجی سے ہمکنار کرتی ہے۔ رشید امجد کے یہاں فرسودہ الفاظ اور پرانے محاوروں کی قلب ماہیت نظر آتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جیسے وہ انتظار حسین کی داستانوی زبان کے بالمقابل ایک اچھوتی اور عصری زبان خلق کرنے کے امکانات روشن کرتے جا رہے ہوں۔ جس میں داستانوی زبان ہی کی طرح پھیلنے اور بڑھنے کی گنجائش بدرجۂ اتم ہو۔" [1]

رشید امجد کی افسانہ نگاری سے متعلق مہدی جعفر کے اس تجزیاتی مضمون سے افسانوں کی تفہیم میں مدد ملتی ہے جابجا علامتی اشاروں کی تہہ داری اور معنویت قاری پر کھل جاتی ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا لسانیاتی تخیل محض تخیل ہی نہیں بلکہ تخیل اور امیج کے ادغام سے وہ علامتی زبان خلق کرتے ہیں۔

جدید افسانے کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ روایتی اسلوب سے انحراف کر کے جدید افسانے کے اسالیب

۱۔ ہست مجر میں خود کلامی، رشید امجد، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، پاکستان، ۱۹۸۶ء، ص ۱۴۷

میں نئے تجربے کیے گئے یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے مگر محض تجرباتی ہونا کافی نہیں بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ تجربہ تخلیقی ہو اور تخلیق کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو۔ اس سلسلے میں وارث علوی نے انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش، مرزا حامد بیگ، محمد منشایاد، خالدہ اصغر، غیاث احمد گدی، مشتاق مومن، انور خاں، سلام بن رزاق اور ساجد رشید وغیرہ کو قابل ذکر قرار دیا ہے۔ وارث علوی کی رائے ہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے پاس افسانوی اسلوب اور افسانوی تخیل دونوں ہیں ۔ اگرچہ وہ آگے چل کر یہ بھی کہتے ہیں کہ سریندر پرکاش کو تجریدی افسانہ نگار کہا جاتا ہے۔ مگر ان کے یہاں تجرید ابھر کر سامنے نہیں آپاتی کیوں کہ ان کے افسانوں میں کردار، واقعات ، کہانی اور مناظر کی دبازت اور گھنا پن ہے لیکن سب کی قلب ماہیت ہوگئی ہے۔ سریندر پرکاش کے یہاں اگرچہ زبان کا تنوع ہے مگر ان کی زبان افسانہ سے الگ کوئی پہچان نہیں رکھتی۔ لیکن جدید افسانے کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ موضوع ہاتھ آتا ہے تو اسلوب گرفت سے باہر ہو جاتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس سوائے لفظوں کے چھناکوں کے دھرا کیا ہے۔ احمد ہمیش کے افسانوں کی زبان انھیں بھاتی ہے مگر اس میں بھی انھیں کچھ کمیاں نظر آجاتی ہیں۔ ان کی خوبیوں اور خامیوں کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے کہ:

> ''احمد ہمیش کے یہاں بھی تجریدیت نمایاں صفت بنی کیوں کہ عصری اور اپنی سوانحی زندگی کے مواد کی ان کے یہاں فراوانی ہے۔ اس مواد کو علامت میں بدلنے کی بھی ان کے یہاں کوئی خاص کوشش نہیں ۔ سوائے گبرولا کے جو بڑی حد تک علامتی افسانہ ہے۔ دوسرے افسانوں میں زیادہ تر استعاروں اور تمثیلوں سے کام نکالا گیا ہے۔ ان کے افسانوں کا زیادہ تر مواد صحافتی ہے اس مواد کو نہ تو علامت سنبھالتی ہے، نہ استعارے بلکہ ان کا اسلوب سنبھالتا ہے جو شاعرانہ اور خطابت کے انکار سے نہیں بلکہ ان پر قابو پانے کا نتیجہ ہے۔ آپ غور سے دیکھیں گے تو ہمیش کا اسلوب نیا اور منفرد ہے لیکن حقیقت پسند افسانے کی زبان

اور اسلوب کا ہی ایک روپ ہے۔ بڑا اجتہاد اس طرح روایت کی ایک کڑی بنتا ہے۔''[۱]

احمد ہمیش کے افسانوں کے اسلوب پر وارث علوی نے قدرے اطمینان بخش اور مثبت رائے دی ہے جب کہ انھیں جدید افسانوی اسلوب سے حد درجہ شکایت ہے۔ جدید دور کے لرزہ خیز واقعات، متشدد حالات کو بیان کرنے کے لیے افسانہ نگاروں نے مختلف طرح کے استعارے اور علامتیں خلق کیں لیکن وارث علوی سمجھتے ہیں کہ جدید افسانہ کا ہر استعارہ فینسی اور فینٹیسی کی سطح کا ہے لسانی گہرائیوں سے محروم اور نئی زندگی کی علامات سے عاری لیکن جدید افسانہ کے اسلوب سے شکوہ شکایت کے دوران وہیں غیاث احمد گدی اور خالدہ اصغر کے افسانوں کے حوالے سے ان کے اسلوب کے متعلق لکھا ہے کہ:

''ان کا آرٹ بھی غیر شخصی ہے اور افسانوں کا اسلوب معروضی، شخصی تاثرات کے زیر و بم اور کپکپاہٹ کا اسلوب پر سایہ تک نہیں پڑنے دیا۔''[۲]

دونوں کے افسانے علامتی ہیں مگر دونوں کا طریق کار اور اسلوب حقیقت پسندانہ ہے۔ سامنے کی حقیقت ایک پر اسرار اور ایک ہولناک وقوعہ میں بدل جاتی ہے اور پھر نہایت ہی خوش اسلوبی کے ساتھ افسانہ حقیقت پسندی کی سطح سے علامت کی فضاؤں میں داخل ہو جاتا ہے۔

وارث علوی کو جدید افسانے کے اسلوب سے یہ شکایت ہے کہ اس میں زبان کا کوئی کھیل نہیں، کوئی شعبدہ، کوئی کرتب نہیں، صرف سامنے کی تشبیہات و استعارات ایک دوسرے میں گتھم گتھا ہیں۔ نہ طباعی، نہ ایجاد، نہ اجتہاد، یہی وجہ ہے کہ جدید افسانہ صرف دو صفحہ کا بھی ہو تو اسے پڑھا نہیں جاتا اس ضمن میں وہ عبد الصمد اور رضوان احمد کے افسانے سے ایک ایک اقتباس کا تجزیہ بطور مثال پیش کر کے ان کے اسلوب کی شناخت متعین کرتے ہیں جو کہ جدید افسانہ کے اسلوب پر عتاب کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مگر کمال یہ ہے کہ

۱۔ نکتہ چین، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰ء، ص ۵۳۹

۲۔ ایضاً، ص ۵۳۹

وارث علوی نے جس طرح جدید افسانے کے اسلوب کا تجزیہ کر کے سمجھانے کی کوشش کی ہے اور اس کے معیار کو تعین کیا ہے اس کی مثالیں بمشکل ہی ملتی ہیں۔ اس کی مثال عبد الصمد کے افسانے پر لکھے گئے اس تجزیے سے سامنے آتی ہے:

پہلے عبد الصمد کا بیان لیجیے کہ ان کے کپڑے برباد ہو رہے ہیں اور اچھا خاصا موڈ تباہ ہو رہا ہے یہ دو لفظ ہی بتاتے ہیں کہ انھیں زبان کا شعور نہیں، سڑکوں پر آہنی بوٹ کی حکومت تھی عبد الصمد کو پتا نہیں کہ افسانہ جب آہنی بوٹ پہنتا ہے تو وہ ان کی آواز بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ امیج ذہن میں آتے ہی افسانہ کتابی زبان چھوڑ کر فکشن کی زبان اختیار کرتا ہے جو حسی، تاثراتی، پیکر سازانہ اور تخیلی ہوتی ہے۔'' [1]

اسی طرح رضوان احمد کے افسانہ میں استعمال کی گئی علامت اور استعاروں کے بارے میں لکھا ہے کہ گدھ کا استعارہ فرسودہ ہے اور زبان کی مروجہ علامت بن گیا ہے۔ انھوں نے اس عام سے استعارہ کو پھیلانے کی کوشش کی ہے۔ ان کا تخیل حقیقت کو استعارے میں بدلنے کے بجائے استعارے کو حقیقت میں بدلتا ہے۔ ان کے افسانے میں بدن کا لہولہان ہونا شریانوں سے گدھوں کا خون چوس لینے کی کوشش وغیرہ ایسی تفصیلات ہیں جن کا پورا عمل غیر تخلیقی ہے۔

شفق کے افسانے کا اقتباس پیش کر کے لکھتے ہیں کہ ان کے افسانوں میں صرف الفاظ کا جھمیلا ہے کوئی امیج اور استعارہ صاف ستھرا نہیں۔ کسی خیال یا کسی واقعہ، حقیقت یا کیفیت کا بیان نہیں، صرف لفظوں کے طلسم سے شاعرانہ کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جدید افسانہ اس نوع کی اسلوبی تراشوں سے بھرا پڑا ہے۔ اس طرح کی مثالیں پیش کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ جدیدیت نے اسی طرح کے کمزور لکھنے والوں کو اہمیت دی اگر نقاد کوئی ایسا افسانہ تلاش کرے جس کو زبان و بیان کا نادر نمونہ کہا جا سکے تو ملنا مشکل

---

[1] بت خانہ چین، وارث علوی، گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر، ۲۰۱۰، ص ۵۳۶

ہوجاتا ہے۔سوائے انتظار حسین ،انور سجاد اور بلراج مین را وغیرہ کے۔یہ سب بڑے نام ہیں اور ان کے اسالیب کے چرچے بھی ہیں۔

جدید اردو افسانے پر تنقید کرتے ہوئے باقر مہدی نے اپنے مضمون ''جدید اردو افسانے کا ڈائیلما'' میں لکھا ہے کہ جدید اردو افسانے میں استعارے کی تشکیل علامتوں کی تخلیق میں افسانہ نگاروں سے کوتاہیاں سرزد ہوئی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے ان فن کاروں کا بغور مطالعہ نہیں کیا جو زبان کو برتنے میں ماہر تھے۔ مثلاً پروست ،کافکا اور جیمس جوائس وغیرہ۔جدید افسانہ نگار اپنی لاعلمی کے باعث خود کلامی کی تکنیک جیسے وسائل کا سہارا لیتا ہے جس میں مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس تکنیک کے استعمال میں اس کا اسلوب کیسا ہوگا ،کس علاقے کی فضا یا کس علاقے کی زبان میں وہ مکالمے ادا کرائے گا معلوم نہیں ہوتا۔اس مضمون میں باقر مہدی نے جدید افسانے کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ بامعنی موضوع کے فقدان کی وجہ سے جدید افسانے کا اسلوب بھی متاثر ہوا ہے۔

جدید اردو افسانے کے لیے استعمال کیے جانے والے اس جملے کہ'' جدید اردو افسانہ شاعری سے قریب ہوگیا ہے'' کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی اپنے مضمون'' انور سجاد انہدام یا تعمیر نو'' میں لکھتے ہیں کہ جدید افسانے میں شاعری کے فنی وسائل کا براہ راست استعمال نہیں کیا گیا بلکہ کردار کو علامتی بنا کر اور زبان کو تہہ دار بنا کر برتا گیا جس کی وجہ سے اس کی شکل دائروی ہوگئی۔اس بات کو مندرجہ ذیل اقتباس کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے:

''یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ افسانہ بھی زبان کے انھیں تخلیقی پہلوؤں کو برتتا ہے جو شاعری میں بروئے کار آتے ہیں ممکن ہے کہ ہمارے نقادوں کو یہ بات اب معلوم ہوئی ہو لیکن نئے افسانے کی تنقید کا یہ قضیہ عرصہ ہوا حل ہو چکا ہے۔لیکن زبان کے تخلیقی پہلوؤں کو بروئے کار لانے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ افسانے کو شعر بنا دیا جائے بلکہ یہ ہے کہ افسانہ افسانہ ہی

رہے لیکن اس سے شعر کا سا تاثر پیدا ہو۔“ [1]

جدید افسانے میں اسلوب کی پیچیدگی کے سبب ترسیل میں دشواریاں پیش آتی ہیں بقول مہدی جعفر ”اظہار کا مسئلہ نئی زبان کے استعمال کے ساتھ افسانے کو وسیع اور موثر کینوس مہیا کرنا بھی ہے۔ ایسا کینوس جو نئی پور کے ذریعے اظہار کو طویل افسانوں، ناولوں حتیٰ کہ داستانوں تک پہنچا سکے۔“ چنانچہ اس صورت حال میں روایتی افسانے کا قاری کشمکش میں مبتلا اور نئی نسل کے کچھ ذہین قاری نئی تخلیقی تعمیر کے خواہاں نظر آنے لگے۔ جدید افسانے کا مجموعی طور پر جائزہ لے کر مہدی جعفر نے ایک نئے اسلوب کی شناخت کی ہے۔ جس کے لیے وہ سریت کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور مختلف افسانوں سے اس کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ مثلاً قمر احسن (ابابیل)، م۔ ق خان (تیشہ سدا)، مستنصر حسین تارڑ (سیاہ آنکھ میں تصویر) شفق (کانچ کا بازیگر)، حسین الحق (خارپشت) اور حمید سہروردی (دہشت ہوتی صدائیں) وغیرہ میں سریت موجود ہے اور رشید امجد کے متعلق لکھتے ہیں کہ ان کے یہاں سریت نہیں بلکہ علامتی رمزیت ہے۔ ڈوبتی پہچان، دھند ریت اور اسی طرح کے کئی افسانے ہیں جن میں رمزیہ علامت اور عصری امیجز سے کام لیا گیا ہے۔ مہدی جعفر سریت اور رمزیت کے سلسلے میں رقم طراز ہیں:

> ”ہم سریت اور رمزیت میں ایک فرق تو یہ دیکھتے ہیں کہ رمزیت علامت کا لازمی حصہ ہے جبکہ سریت کے لیے یہ ضروری نہیں کہ علامت کے ساتھ ہمیشہ وابستہ ہو۔ یہ ضرور ہے کہ سریت علامت کو گہرا رنگ دینے میں معاون ہو سکتی ہے ایک فرق یہ بھی ہے کہ سریت مشرقیت کی پہچان بن کر سامنے آتی ہے۔ جب کہ رمزیت کے لیے یہ بات مطلق طور پر نہیں کہی جا سکتی۔ ضروری نہیں کہ جن افسانوں میں سریت موجود نہ ہو انھیں مشرقی

---

[1] انور سجاد: انہدام یا تعمیر نو، شمس الرحمٰن فاروقی، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص ۵۹۹

افسانوں میں جگہ نہ ملے۔ اشیا، یا ماحول کا محض مافوق الفطرت ہونا یا میگنی فائیڈ ہونا سریت نہیں ہے۔“ [۱]

۱۹۷۰ء کے بعد افسانوی منظر نامہ پر جو فن کار ابھر کر سامنے آئے ان کے یہاں فارم، تکنیک، موضوع اور اسلوب از کاررفتہ نہیں ہوتے بلکہ نئے سماجی اور انفرادی سروکاروں سے رشتہ استوار کرنا ان کا منشا ہوتا تھا۔ اس عہد کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ہیں جن کی گرفت زبان و بیان پر مضبوط تھی انھوں نے مختلف تکنیکوں کا سہارا لے کر اپنے افسانوں میں تہہ داری اور معنویت پیدا کر کے اردو افسانہ کو نیا اور منفرد اسلوب عطا کیا۔ دوسری اہم بات یہ بھی ہے کہ نئی تنقید نے متن کو پڑھنے کے لیے جن نئے نظریات کا اضافہ کیا ہے ان کے پیش نظر فن پارے سے معنی کشید کرنے کی راہیں ہموار ہو گئی ہیں۔ بقول شافع قدوائی ”جدید تر فکشن تنقید اب بیانیہ کی حرکیات یا اس کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشان دہی پر اپنی توجہ مرکوز کرنے لگی ہے۔“ اس لیے بعض افسانہ نگاروں کے افسانوں کو موضوع بنا کر جدید تنقیدی نظریات کی روشنی میں مطالعہ کیا گیا یا یوں کہا جائے کہ ان کا عملی اطلاق کیا گیا۔ شافع قدوائی نے اپنے مضمون ”طارق چھتاری کے افسانوں میں ثقافتی عرصہ کی تشکیل“ میں طارق چھتاری کے افسانوں کو سماجی سروکاروں اور انسانی افعال وانفعال کا اظہار قرار دیا ہے کیونکہ جدیدیت سے متاثر ہو کر جو افسانے لکھے گئے تھے ان میں افسانہ کا راوی ایک ایسا شخص ہوتا تھا جو بیگانگی کے احساس اور معاشرتی قدروں کے زوال اور ذات کی شکست و ریخت سے خود بھی ٹکڑوں میں منقسم ہوتا تھا اور اسی لیے اس راوی کی زبان سے بیان ہونے والے واقعہ میں صحت مند بیانیہ کی صورت نہیں ابھر سکتی تھی لیکن ۷۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے معاشرے کے بدلتے ہوئے منظرنامے اور سیاسی وثقافتی پہلوؤں کو واضح کرنے کے لیے بیانیہ کے مختلف طریقوں کو ہم آہنگ کر کے ایک نئی صورت دریافت کی۔ اس ضمن میں نیر مسعود، سلام بن رزاق، طارق چھتاری وغیرہ کے نام لیے جاتے ہیں۔ شافع

۱۔ اردو افسانے کے افق، مہدی جعفر، نصرت پبلیشرز، لکھنؤ، ۱۹۸۳ء، ص ۱۳۱

قدوائی نے اپنے مضمون میں طارق چھتاری کے اسلوب کی انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے ان کے افسانوں کا تجزیہ کر کے ثقافتی سروکار کے مختلف جہتوں کو آشکار کیا ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں چند مخصوص پہلوؤں کی وضاحت کی گئی ہے:

"فنی سطح پر طارق چھتاری نے رومانیت کے پرشکوہ اسلوب اور جدیدیت کے استعاراتی طرزِ اظہار سے اجتناب برتتے ہوئے اظہار کا ایک اسلوب وضع کیا جو ثقافت کے متضاد اور مخالف عناصر اور ان کے باہمی تفاعل کی بیک وقت ترسیل کی خاطر بیان کے تمام امکانات کو بروئے کار لانے سے متشکل ہوتا ہے... طارق نے اکثر ثقافتی عرصہ کی تعمیر میں مکالموں کے Non-Communicate Mode سے اور Aposipesis سے مدد لی ہے۔" [۱]

طارق چھتاری کے افسانوں میں Aposipesis یعنی شعوری طور پر بات کو ادھورا چھوڑ دینے کا عمل ایک خاص طرح کی تہہ داری اور معنویت پیدا کر دیتا ہے اور اس کو مکمل کرنے کا انحصار قاری کی سوچ اور ذہنیت سے ہوتا ہے۔ وہ چاہے تو سابقہ متن سے ہم آہنگ کر کے معنی اخذ کرے یا پھر اس کی ذہنی تربیت معنی کے جو پہلو روشن کرے اس سے اتفاق کرلے۔ اس تکنیک کا استعمال انھوں نے دھوئیں کے تار، شیشے کی کرچیں اور آن بان وغیرہ میں کیا ہے۔ مثلاً:

"نہیں رابرٹ اسے دوبارہ زندگی ملی ہے اسے اپنی پچھلی زندگی سے نئی زندگی کی کڑیاں ملانے میں وقت ہو رہی ہے اگر ہم بھی......" [۲]

اس مکالمہ میں "اگر ہم بھی" کے بعد کا جملہ مکمل کرنا قاری کی ذمہ داری ہے۔ اس طریق کار کا ایک

۱۔ فکشن مطالعات، شافع قدوائی، E.P.H، ۲۰۱۰ء، ص ۱۳۸

۲۔ افسانہ 'شیشے کی کرچیں' مشمولہ 'باغ کا دروازہ'، طارق چھتاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۱ء، ص ۷۷

دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ قاری خود کو تخلیقی عمل میں شامل محسوس کرنے لگتا ہے۔ طارق چھتاری کے افسانے "باغ کا دروازہ" کی ہیئت اور اسلوب کی تہہ داری اور اس میں استعمال کی گئی علامت، زبان و بیان کی کارکردگی وغیرہ کی تفہیم کے لیے سکندر احمد کا مضمون "باغ کا دروازہ: دروازہ کی کلید" اگرچہ پیچیدہ ہے مگر اس افسانے کے وسیلے سے طارق چھتاری کے اسلوب کو ایک مخصوص و منفرد انداز سے متعین کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے اس افسانے کی ہیئت پر بحث کی ہے کہ اس افسانہ کی طوالت اور واقعات کی کثرت، کرداروں کے ہجوم، مواد اور طریق کار کی وجہ سے ناولٹ ہونے کا گمان گزرتا ہے۔ لیکن ایک ایسا عنصر اس متن میں موجود ہے جو اس کو افسانہ بنا دیتا ہے۔ وہ ہے علامتوں کا صحیح و مناسب استعمال اور دوسرا یہ کہ باغ دراصل کثرت میں وحدت کا اشاریہ ہے اور ہندوستان کے مخلوط کلچر کی نمائندگی کرتا ہے۔

نیر مسعود پر متعدد مضامین لکھے گئے ہیں اور تقریباً تمام ہی جدید تنقیدی نظریات کی روشنی میں ان کے افسانوں کا معیار متعین کرتے ہیں۔ قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون "نیر مسعود کا افسانہ" میں راوی کی قسموں اور کردار سے بحث کرتے ہوئے یہ رائے قائم کی ہے کہ نیر مسعود کے افسانہ کا راوی واحد متکلم ہوتا ہے یا پھر افسانے کے متن میں سے کوئی کردار واقعہ بیان کرتا ہے۔ ان تمام راویوں کی ایک صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ بے نام ہوتے ہیں یا اگر نام ہوتے بھی ہیں تو وہ داستانوی طرز کے مثلاً نوروز، نوواردہ، ساسان پنجم وغیرہ۔ راوی کی شخصیت کی تشکیل نہ ہونے کی وجہ سے کرداروں کے ذاتی کوائف کے بیان میں بھی معروضیت برقرار رہتی ہے اس میں کوئی جذباتی لگاؤ نہیں پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً عطر کافور، میں باپ اور بیٹے کے رشتے میں کوئی جذباتی لگاؤ نظر نہیں آتا ہے۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے بھی مختلف پہلوؤں سے نیر مسعود کے افسانوں کا جائزہ لے کر اپنی رائے پیش کی ہے۔ افسانہ "عطر کافور" کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نیر مسعود کے فن کا ایک حیرت انگیز پہلو یہ ہے کہ وہ مختلف اشیا میں بعض گہرے مخفی روابط

دریافت کرتے ہیں اور اس طرح ان کا افسانہ ایک ایسی تخلیقی دنیا کو پیش کرتا ہے۔ جس میں کوئی چیز بے معنی نہیں، کوئی شے دوسری اشیا سے غیر متعلق نہیں۔ اشیا میں جتنے تعلق پیدا ہوتے ہیں وہ ان باہمی تعلق سے پیدا ہوتے ہیں۔ سب چیزیں ایک بامعنی دنیا کے تصور میں منظم ہوتی محسوس ہوتی ہیں۔ چنانچہ اس افسانہ میں بھی پرندے اور کافور میں بے حد گہرا تعلق دریافت کیا گیا ہے دونوں تمثیلی مفہوم میں آئے ہیں۔ پرندے کو انسانی روح کی تمثیل کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور کافور سے بہت لوگوں کو موت کا خیال آتا ہے۔ کافور زخموں پر مرہم کا کام دیتا ہے اور موت بھی دکھوں کا علاج ہے۔"[۱]

اس کے علاوہ ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے نیر مسعود کے افسانوں میں تکنیک کی سطح پر جادوئی حقیقت نگاری کی نشان دہی افسانہ "طاؤس چمن کی مینا" اور دوسرے افسانوں میں کیا ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں پر شافع قدوائی کا مضمون "نیر مسعود کے فنی امتیازات" اور حمید شاہد کا مضمون نیر مسعود کے افسانوں میں ہیئت کی ہیئت کاری وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مندرجہ بالا صفحات میں چند اہم افسانہ نگاروں کی تخلیقات پر مستند نقادوں کے تجزیاتی وتنقیدی مطالعے کا جائزہ لے کر جدید تنقیدی نظریات کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ کچھ اہم افسانہ نگار ایسے ہیں جن کی تحریروں کے مطالعہ اور تجزیہ کا سلسلہ جاری ہے اور ان کی فنی انفرادیت کو واضح کرنے کی کوشش بھی جاری ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون "افسانے کی تشریح: چند مسائل" میں "تجربے اور گہری بصیرت پرمبنی یہ بات لکھی ہے کہ اگر افسانہ کی تنقید میں پلاٹ، کردار، کہانی اور واقعہ کے ساتھ ساتھ امیجری، علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان وبیان کا بھی مطالعہ

۱۔ نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ، ناصر عباس نیر، مشمولہ کتابی سلسلہ، کہانی گھر، لاہور ۲۰۱۲، ص: ۱۴۰

وتجزیہ کیا جائے تو یہ ہیئتی مطالعہ کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ گذشتہ صفحات میں افسانہ کی تنقید کے جدید طریق کار کا جائزہ لے کر جو نتائج سامنے آئے اس سے اندازہ ہوا کہ مطالعے کے ہیئتی اور اسلوبیاتی طریقے افسانے کے گہرے اور جامع مطالعے کی گنجائش پیدا کرتے ہیں اور افسانہ دوسری اصناف کی بہ نسبت کثیر الاسالیب اور کثیر المعنی ہوتا ہے اور اس کا معنیاتی نظام اس کے فارم میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

باب چہارم

افسانے کی ترقی پسند تنقید کا تجزیاتی مطالعہ

کسی بھی صنف کا مطالعہ اس کی شعریات، اس کے متعین کردہ حدود اور دائرہ کار کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ ترقی پسند تنقید کے زیر اثر ادب کے مطالعے کے لیے جو شعریات وجود میں آئیں ان میں فنی طریقہ کار کے بجائے موضوعاتی مباحث اور خارجی حوالوں کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ جبکہ شاعری کی شعریات تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تلمیح، صنعت لفظی و معنوی، ایجاز واختصار، رمزیت و ایمائیت غرض کہ مکمل فنی آداب و ہنر مندی سے عبارت ہیں۔ لیکن ترقی پسند تنقید کا مزاج شعری رعایتوں سے وجود میں آنے والے متنوع اور تہہ دار اسالیب کی پیچیدگی کا متحمل نہیں تھا بلکہ ادب کو عوامی اذہان سے ہم آہنگ کرنے کا قائل تھا اسی لیے اس دبستان تنقید میں ہیئت واسلوب کی سطح پر بالواسطہ طرز اظہار کے بجائے براہ راست طرز اظہار کو ترجیح دی گئی۔ شعروادب میں اخلاقی، تہذیبی، معاشی اور طبقاتی کشمکش جیسے زمینی حقائق کی تلاش ترقی پسند فکر کے بنیادی نصب العین ٹھہرے، انفرادی ردعمل کے بجائے اجتماعی اور سماجی اقدار شعروادب کی معنویت کے وسائل تصور کیے گئے۔ موضوع اور مواد کی اولیت نظریاتی اساس ثابت ہوئیں۔ لہذا ترقی پسند تنقید کو اپنے مخصوص فکری نظریات وشعریات کے لازمی عناصر کے اطلاق کے لیے افسانہ سب سے مناسب صنف کے طور پر سامنے آیا۔ کیوں کہ افسانہ کی ہیئت میں اس نظریہ کی فکری اور شعوری بحثوں کو وسعت دینے کے امکانات زیادہ تھے۔ اس صنف کی متعین کردہ شعریات سے صرف نظر کر کے ترقی پسند تنقید نے موضوع اور مواد کو اولیت دے کر سماج کی بنیادی ضرورتوں کے آلہ کار کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی جس سے سماجی کشمکش کو حل کرنے کا ادراک ہو سکے۔ ہیئتی تنقید کے زیر اثر متن کو مرکز بنا کر منشائے مصنف سے انکار کر کے محض فنی خط وخال کو نمایاں کرنے کے بجائے اس طرز تنقید نے افسانہ نگار کی بصیرتوں اور اس کے نقطۂ نظر کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ موضوعات کی ہمہ گیریت کو بھی قبول کیا۔ تخلیقی عمل کے حوالے سے مصنف کی ذات، شخصیت، افتاد طبع، اس کے ماحول، معاشرہ اور

ثقافت کو بھی زیر بحث رکھا۔ احتشام حسین نے اس کے اسباب یوں بیان کیے ہیں۔

''ہر ادیب اپنے سماجی شعور کی بنا پر اپنے طبقاتی رشتے میں اپنے معاشرتی عقائد اور فنی تصورات کی روشنی میں ایک نیا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ ہر ادیب کے خیالات کا کوئی پس منظر ہوتا ہے، اس کی تخیل کا کوئی خزانہ ہوتا ہے، اس کے انتخاب اور اجتناب کا کوئی اصول ہوتا ہے، اس کے خاص مسائل پر زور دینے کا کوئی سبب ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں پر نظر رکھنے کے بعد ہی کوئی رائے قائم کی جا سکتی ہے۔ اور جیسے ہی ان تمام باتوں کو کسی ادیب کے ادبی کارناموں کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے، نازک تجزیہ اور ترکیب کی وہ منزل آتی ہے جہاں صرف ایک چابکدست نقاد ہی کا ذہن کام دے سکتا ہے۔ انسانی شعور کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر فن کار کے اصل مقصد کو ڈھونڈ نکالنا، اس کے فن کے محرکات کا پتہ لگا لینا اچھے ترقی پسند نقاد کا کام ہے۔''[1]

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند تنقید کے بالغ نظر ادیبوں نے مصنف کے مقامی اور تہذیبی حوالوں کو متن کا لازمی جز قرار دے کر متن اور مصنف کی ایک دوسرے سے وابستگی کو بھی لازم و ملزوم کر دیا۔ اس اصول کے التزام کا ہی نتیجہ ہے کہ ترقی پسند تنقید نے افسانہ میں قصہ کے جائے وقوع کو دریافت کرنے پر کافی زور دیا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ زمان و مکاں افسانہ کے اہم اجزاء ہیں اور پلاٹ کی ترتیب و تنظیم میں زمانی ترتیب کو گرفت میں لے کر ہی افسانہ کو کامیاب بنایا جا سکتا ہے اس لیے ادیب کی سیاسی و سماجی وابستگی، اس کی انفرادی و اجتماعی زندگی کی معلومات جیسے مسائل پر بحث و تمحیص کا سلسلہ اردو افسانے کے ابتدائی دور میں کارآمد ثابت ہوا۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اس طرز تنقید نے مطالعہ ادب کے لیے نت نئے زاویے فراہم کر کے اردو

---

[1] پریم چند کی ترقی پسندی، احتشام حسین، مشمولہ، اردو افسانہ روایت و مسائل مرتب، گوپی چند نارنگ، EPH، دہلی ۲۰۰۸، ص: ۱۵۴

افسانے کے لیے ایک ایسی راہ ہموار کی جس پر چل کر اس نے آفاقیت کا درجہ حاصل کرلیا۔

اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادیبوں نے اردو افسانے کو ایک مربوط اور مستحکم صنف کے طور پر متعارف کرایا اور اس عہد کے ادبی تقاضوں کو پورا کرنے اور معاصر صورت حال کی تہذیبی اور معاشرتی سیاق وسباق فراہم کرنے کے قابل بنایا۔ اس طرح اردو افسانہ کو ایک منضبط نظام فکر کی عکاسی کا متحمل ہوسکا۔ ورنہ اس سے پہلے اردو افسانہ کو محض تخیل وجذبے کی فراوانی کا اظہار اور جمالیاتی تسکین کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ ایسے مقامات کی تصویر پیش کی جاتی تھی جس کی فضا رومانی اور وجدانی ہو۔ لیکن جب ترقی پسند تصور شعر وادب کے اطلاق کا رجحان سامنے آیا تو افسانہ نگاروں نے اس نظریہ سے استفادہ کر کے ایسے افسانے تخلیق کیے جو رومانی طرز فکر سے ہٹ کر زندگی کی مادی تعبیر اور سماج کی تعمیر وتشکیل میں حصہ لے سکیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا اپنے مضمون "اردو افسانے کے تین دور" میں افسانہ میں ہونے والی تبدیلی کی وضاحت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "دوسرے اب تخیل محض کی فضا میں رہنے کے بجائے افسانہ نگار نے تخیل کو سماجی کروٹوں اور ارضی بندھنوں کی پرکھ کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال کرنا شروع کردیا۔ گویا جہاں پہلے دور کے افسانہ نگار نے آسمانی رفعتوں کو اس طرح اپنایا تھا کہ زندگی کے ارضی پہلو ایک بڑی حد تک اس کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے تھے۔ وہاں دوسرے دور کے افسانہ نگار نے زاویہ نگاہ تو وہی اختیار کیا یعنی بلندی پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ۔ تاہم اب اس نے بلندی پر سے مزید بلندی کو دیکھنے کے بجائے اپنی نظریں جھکالیں اور زمین اور معاشرے کی کروٹوں کو دیکھتا چلا گیا۔" [۱]

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند تنقید نے افسانے میں ایسے موضوعات کو فروغ دیا جن میں محنت

---

[۱] اردو افسانے کے تین دور، وزیر آغا، مشمولہ، اردو افسانہ روایت ومسائل، مرتب، گوپی چند نارنگ ص: ۱۲۷

کش اور مفلوک الحال عوام کو آسودگی اور ذہنی خوشی عطا کرنے کی بات کی گئی ہو۔ یہ ذہنی خوشی تب ہی حاصل ہو سکتی تھی جب زور آوروں کے ظلم وستم اور کمزور طبقہ کی مجبوری و کسمپرسی کو اجاگر کر کے اسے ختم کرنے کی یقین دہانی کرائی جائے۔ اس فکر کی نمائندگی پہلے ہی پریم چند انفرادی طور پر اپنے مختلف افسانوں میں کرتے رہے تھے جو نئے لکھنے والوں کے لیے مشعل راہ ثابت ہوئے۔

ترقی پسند تنقید نے حقیقت نگاری کو فن پارے کے لیے لازم و ملزوم قرار دیا لیکن یہ بات دلچسپ ہے کہ ادب کا کوئی بھی رجحان ہو اس بات پر مصر ہے کہ وہ حقیقت کا عکاس ہے۔ بادی النظر میں یہ بات بڑی حد تک صحیح بھی ہے۔ پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی حقیقت نگاری ہے جس کا معیار ترقی پسندوں نے طے کیا تھا۔ حقیقت پسندی کے اس معیار کا اندازہ پریم چند کے مضامین اور افسانوں سے لگایا جا سکتا ہے۔ حقیقت کو جوں کا توں پیش کر دینے کے قائل وہ ہرگز نہ تھے اور نہ ہی آدرش پسندی کے۔ ان کا موقف تھا کہ حقیقت پسندی ہماری کمزوریوں برائیوں اور بے راہ رویوں کی ہو بہو تصویر ہوتی ہے۔ اور اس طرح حقیقت پسندی ہمیں قنوطی بنا دیتی ہے۔ انسانی سیرت پر سے ہمارا اعتقاد اٹھ جاتا ہے۔ ہم کو اپنے گرد وپیش میں برائی ہی برائی نظر آنے لگتی ہے۔

پریم چند نے خشک حقیقت نگاری سے ہمیشہ گریز کرنے کی کوشش کی ہے۔ ابتدائی زمانے کی تحریروں سے قطع نظر بعد کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ امتداد وقت کے ساتھ انھوں نے افسانے کے فنی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا ہے جس میں معنوی اور تعبیری امکانات کے کئی پہلو پوشیدہ ہیں۔ اس ضمن میں ان کے افسانے بڑے گھر کی بیٹی، عیدگاہ، شطرنج کی بازی، مس پدما، پوس کی رات، دودھ کی قیمت، نمک کا داروغہ، بوڑھی کاکی، عیدگاہ اور کفن کو فنی گرفت کی مضبوطی سے مختص کیا جا سکتا ہے۔ سجان بھگت، راہ نجات پنچایت پر میشور، شطرنج کے کھلاڑی اور ج اکبر وغیرہ افسانوں کے متعلق خود انھوں نے کہا ہے کہ اس میں کسی نہ کسی نفسیاتی نقطہ کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور مزید یہ کہ اپنے مضمون ''ناول کا فن'' میں انھوں نے

تخیل کی ناگزیریت کو تسلیم کرتے ہوئے موثر اسلوب کو بھی ضروری قرار دیا ہے۔

پریم چند کے بعد علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، احمد علی، رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، اعظم کریوی، سدرشن، غلام عباس، سہیل عظیم آبادی اور اختر اورینوی نے ان کے نظریہ کو آگے بڑھایا۔

بدری ناتھ سدرشن دبستان پریم چند کا ایک اہم نام ہے۔ سدرشن نے بھی پریم چند کے نقش قدم پر چل کر مزدوروں اور کسانوں کی حمایت میں لکھا۔ فرق صرف اتنا تھا کہ انھوں نے گاؤں اور دیہات کے ساتھ ساتھ شہری زندگی میں متوسط اور نچلے طبقے کے لوگوں کی پریشانیوں کو بھی موضوع بنایا۔ غربت و افلاس، حب الوطنی، عدل و انصاف وغیرہ ان کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ اپنے ہمعصر افسانہ نگاروں کی طرح سدرشن بھی افسانہ نگاری کی ابتدا میں اصلاحی تحریک سے متاثر تھے لیکن جلد ہی انھوں نے حصول آزادی کے لیے جدو جہد کرنے والے افراد کو اپنے افسانوں میں جگہ دی جس سے ان کا موضوع تبدیل ہو گیا اور انھوں نے ہندوستانی عوام کی خستہ حالی کو مد نظر رکھ کر افسانے لکھنے شروع کیے۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے اپنی کتاب میں ان کے موضوعات کے غالب عناصر کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے وہ لکھتے ہیں۔

> ''سدرشن کے پیش کردہ دیہات اور پریم چند کے دیہات میں قدرے فرق ہے۔ پریم چند انسانی استحصال کے بہت سے سرچشموں کی نشاندہی کرتے ہیں جبکہ سدرشن دیہی زندگی کی بدحالی کے اصل تانے بانے معاشرتی پہلو سے منسلک کرتے ہیں اور محنت کشوں کی پستی کی تمام تر ذمہ داریاں اقتصادی بدحالی کے معاملہ کو قرار دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا محور ہندو معاشرے میں رائج غلط رسم و رواج، اچھوتوں کی کسمپرسی، بیواؤں کی دوسری شادی، کم عمری کی شادیوں کی خرابی، وطن کی محبت اور غربت و افلاس رہے ہیں۔ وہ مقلد ہونے کے باوجود افسانہ کی دنیا میں اپنے انداز فکر اور حسن بیان کے لحاظ سے ایک

علیحدہ پہچان رکھتے ہیں۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس میں سدرشن کے افسانوں کے متعلق جو بات کہی گئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سدرشن نے غریبوں کی بدحالی کا ذمہ دار سرمایہ داروں کے بجائے ان کے طرز زندگی اور معاشرت کو قرار دیا ہے۔ اپنے بعض افسانوں میں انھوں نے ظالم ومظلوم کی اس روایتی تفریق کو بھی رد کیا ہے جس کی بنیاد پر دولت مند کو ظالم اور غریب کو مظلوم بنا کر پیش کیا جاتا ہے بلکہ غیر جانب دار ہو کر حقیقت حال کی عکاسی کی ہے۔ اس کی بہترین مثال افسانہ ''قرض خواہ'' ہے جس میں مالک اور نوکر کے درمیان دوستی اور ہمدردی کا رشتہ ہے۔ مالک لالہ سدانند اپنے نوکر کی مجبوری کو سمجھتے ہوئے قرض کے پیسے کا مواخذہ نہیں کرتے اور خفیہ طور پر انھیں مالی امداد بھی دیتے ہیں۔ اسی طرح ''مزدور'' میں پسماندہ طبقے کی مشکلات، ان کی زبوں حالی، لاچاری و مجبوری کو سدرشن اس طرح بیان کرتے ہیں کہ کہیں بھی دولت مند طبقہ قصوروار نظر نہیں آتا۔ افسانے کے اختتام پر ایسا لگتا ہے یہ غربت اور بے کسی ان کا مقدر ہے اس میں سماجی نظام کی کوئی خطا نہیں۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ سدرشن نے ہندوستان کے پسماندہ طبقے کو پیش تو کیا لیکن ان کا مقصد زیادہ سے زیادہ اصلاحی ہی رہا۔

اعظم کریوی اس دبستان کے دوسرے افسانہ نگار ہیں۔ ان کا افسانہ ''اچھوت'' ترقی پسند مطمح نظر کے عین مطابق ہے۔ اس افسانہ میں انھوں نے نچلے طبقے پر ہونے والے ظلم وستم خصوصاً نیچ ذات میں شمار کیے جانے والے لوگوں کے ساتھ آمرانہ رویے، سماجی نابرابری، مذہبی پیشواؤں کی عیاری، سرمایہ داروں کے زوال اور پھر بدلتے وقت کے ساتھ نچلے طبقے کی مرکزیت کو واضح کرنے کے لیے شکرو نام کے ایک کردار کے اردگرد افسانے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔ جو برادری کے اعتبار سے چمار ہے۔ رائے صاحب کے گھر میں نوکر ہے۔ اچھوت ہونے کی وجہ سے اسے پوجا پاٹ کرنے اور ان کے برابر بیٹھنے کی اجازت نہیں ہے۔ ایک دن سادھوؤں کی دعوت ہوتی ہے۔ رائے صاحب کے حکم سے شکرو صبح سے شام تک صفائی ستھرائی اور ان کے

---

[1] اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل، پروفیسر صغیر افراہیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

لیے انتظامات کرنے میں جی جان سے لگا رہتا ہے۔ اسے پہلے سے تنبیہ کردی جاتی ہے کہ سادھوؤں کے آنے سے پہلے گھر کے باہری حصے میں چلا جائے تا کہ اس کا اچھوت سایہ بھی ان کے اوپر نہ پڑنے پائے۔ لیکن جب ان سادھوؤں کی آمد ہوتی ہے اپنی ہی غلطی کی وجہ سے ایک سادھو لڑکھڑا کے گرجاتا ہے اور اندھیرے میں گھر شکروا آگے بڑھ کر انھیں سنبھال لیتا ہے۔ لیکن انھیں گرنے سے بچانے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ اپنی خفت مٹانے کے لیے سادھو سارا الزام شکروا پر ڈال دیتا ہے۔ اس جرم میں رائے صاحب شکروا کو مارنے کا حکم دیتے ہیں بری طرح پٹنے کی وجہ سے شکروا کی موت ہو جاتی ہے۔ لیکن جب سرمایہ داروں کی دولت انگریزی سرکار کے ہاتھ لگ جاتی ہے اور اپنا پرانا رعب و دبدبہ کھو دیتے ہیں تب رویے میں تھوڑا توازن پیدا ہوتا ہے۔ ایک دن انھیں معلوم ہوتا ہے کہ علاقے کے ڈیوڈ صاحب کسی امیر سے نہیں ملتے لیکن غریبوں سے بڑی خوش اخلاقی سے پیش آتے ہیں اور بآسانی ان کا کام کر دیتے ہیں۔ اس بات پر رائے صاحب کو تعجب ہوتا ہے اور وہ بڑے زعم میں جاتے ہیں کہ کون ہے ایسا جوان کا کام نہیں کرے گا۔ لیکن گیٹ کیپر انھیں بھی ڈیوڈ کی اجازت کے بغیر نہیں جانے دیتا۔ اندر جانے کے بعد وہ رائے صاحب سے یہ کہہ کر ہاتھ ملانے سے انکار کر دیتا ہے کہ "میں اچھوت ہوں" رائے صاحب کھسیا کر کہتے ہیں کہ چھوا چھوت کو میں نہیں مانتا تب ڈیوڈ صاحب اپنا نام بتا کر کہتے ہیں کہ "میں شکروا چمار کا بیٹا ہوں"۔ صدمے کی تاب نہ لاکر رائے صاحب کی موت ہو جاتی ہے۔

اس کے علاوہ اعظم کریوی نے اپنے دوسرے افسانوں میں دیہی مسائل اور محنت کشوں کی اصل زندگی کا خاکہ پیش کیا ہے۔ "انقلاب" میں شامل افسانوں میں جن موضوعات و مسائل کو پیش کیا گیا ہے وہ ترقی پسند نظریات سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں کیوں کہ وہ ایک ترقی پسند اور پریم چندی فکر کے نمائندہ تھے۔ مجنوں گورکھپوری اعظم کریوی کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"اعظم کریوی پریم چند کے سچے شاگرد ہیں۔ دیہات کی تمام زندگی اور اس کی خصوصیات کو بڑی مہارت کے ساتھ پیش کرتے ہیں وہ دیہات کی جو ہو بہو تصویر پیش کرتے ہیں جس

میں زیادہ تر ان کے کردار سماج کے وہ افراد ہیں جن کے باعث تہذیب کی گاڑی چل رہی ہے۔یعنی وہ کسان اور مزدور جن کو انھوں نے اپنا موضوع بنایا۔ان کے یہاں معصومیت اور سادگی ہے جس نے ان کے فن میں ایک خاص قسم کی دلکشی اور دل کو موہ لینے والی کیفیت پیدا کردی ہے۔"[1]

پریم چند کے معاصرین میں اعظم کریوی کے بعد **علی عباس حسینی** کا نام زیر بحث رہا ہے۔وہ نہایت ہی اختصار پسند اور سادہ زبان کے افسانہ نگار ہیں۔ان کی افسانہ نگاری کا ابتدائی زمانہ اصلاحی اور رومانی موضوعات پر مشتمل ہے۔"جذب کامل" اور "رفیق تنہائی" اس زمانے کی بہترین پیشکش ہیں علی سردار جعفری ان کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"علی عباس حسینی کا فن پریم چند کے باغ کا پھول ہے۔ان کی افسانہ نگاری کی بنیاد انسان دوستی کے حسین جذبے پر قائم ہے۔جس میں تھوڑی سی قدامت پسندی کے ساتھ ساتھ تصوریت اور رومانیت کی اچھی خاصی آمیزش ہے۔اس کی وجہ سے ان کی حقیقت نگاری میں گہرائی نہیں آتی اور اصلاح کی خواہش حاوی ہو جاتی ہے۔وہ محبت، ہمدردی، ایثار اور قربانی کے جذبوں کو بہت اہمیت دیتے ہیں اور یہ جذبے ہیں بھی بڑے شریف لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ صرف انھیں کے ذریعہ سے انسانی سماج کو سدھارنا چاہتے ہیں اور انھیں سماجی محرکات سے الگ کر کے ایک قسم کی ابدی حیثیت دے دیتے ہیں۔انھوں نے دیہاتی زندگی کی اور درمیانی طبقے کی شریف خاندانوں کی بڑی اچھی تصویر پیش کی ہیں لیکن بعض فرسودہ اخلاقی اور سماجی قدروں نے جنھیں وہ کلیجے سے لگائے ہوئے ہیں ان کی نگاہ اور فکر کو جوڑ رکھا ہے۔باوجود اپنے بہت سے اختلافات کے انھوں نے بڑے خلوص کے ساتھ ترقی

۱۔ مقالہ، مجنوں گورکھپوری، علی گڑھ سیمینار میں ۱۹۳۵ میں پڑھا گیا تھا

پسند تحریک کا ساتھ دیا۔"[۱]

علی سردار جعفری نے حسینی کے فن کے متعلق جو رائے دی ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن اگر دوسرے دور کے افسانوں کو سامنے رکھا جائے تو حقیقت نگاری کی ایک نئی شکل سامنے آتی ہے۔ جس میں شریف جذبوں میں تھوڑی بہت کجروی بھی پیدا ہوئی ہے۔ یعنی اس دور کے موضوعات میں مختلف رنگ نظر آتے ہیں جن میں جنسی اور ملکی تعمیر و تشکیل کے لیے فکرمندی کا عنصر غالب ہے "سیلاب کی راتیں" اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔ اس میں انھوں نے جنس کو ایک خاص مقصد کے لیے استعمال کیا نہ کہ لذتیت کے لیے۔ افسانے کی مرکزی کردار ہریا اپنے مورتی بنانے والے عاشق کے کہنے پر برہنہ اس لیے ہو جاتی ہے کہ اسی نے تن ڈھانکنے کے لیے اسے ساڑی مہیا کی ہے تاکہ دنیا کی وحشیانہ نظروں سے بچ سکے۔ وہ مورتی میں زیادہ سے زیادہ واقعیت پیدا کرنے کے لیے تخیل کے بجائے ہریا کا برہنہ جسم دیکھ کر بنانا چاہتا ہے۔ اور آخر میں غنڈوں کے ہاتھوں قتل ہونے کے بعد وہ ہریا کی مورتی بنا کر لکشمی کی شکل دینا چاہتا ہے۔ اپنے مخصوص نظریہ کے تحت حسینی نے اس افسانے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔ انھوں نے خود لکھا ہے:

> "میں افسانوں کو زندگی کا ترجمان بنانے کا قائل ہوں بھوک ہو یا جنس زندگی کے عناصر تو کئی ہیں ایک کے پیٹ سے تمدن و تہذیب یعنی سیاست نکلتی ہے دوسرے کے بطن سے اس سیاست کے برتنے والے ہم انسان۔ اس لیے جب بھی زندگی کی مرقع کشی کی جائے گی سیاست اور جنس کی جھلکیاں اس میں ضرور آئیں گی لیکن ہر جگہ اس کا خیال رکھا ہے کہ نظریات کے ہاتھوں فن کا خون نہ ہونے پائے۔"[۲]

آخری دور کے افسانوں میں ترقی پسندی اور انقلابی افکار نمایاں ہیں۔ آخری دور میں انھوں نے اپنی

۱۔ ترقی پسند ادب، علی سردار جعفری، انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۱۳ء، ص: ۱۵۰۔

۲۔ میری زندگی کے چند اوراق پریشاں، علی عباس حسینی، ماہنامہ صبح نو پٹنہ ص: ۳۵۴ بحوالہ علی عباس حسینی، حیات اور ادبی کارنامے، ڈاکٹر تہمینہ اختر، ادارہ فکر جدید، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء۔ ہاؤس ص: ۱۰۰، ۱۰۱

سیدھی سادی زبان میں ہی زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بیان کیا اور اوسط درجے کے کرداروں کی نفسیات اور ان کی پیچیدگیوں کو واضح کیا ہے۔ اردو افسانہ نگاری کے اس ابتدائی زمانے میں جس طرح غیر پیچیدہ اور سپاٹ کردار پیش کیے جاتے تھے اس کے مقابلے میں انھوں نے اپنے کرداروں کو ہمہ جہت بنانے کی کوشش کی۔ اس کی بہترین مثال ان کے افسانہ ''بھوک'' کی مرکزی کردار کملا ہے۔ افسانہ ''بھوک'' میں ایک بیوہ لڑکی کملا ایک نوجوان لڑکے منگل کے دھوکہ کا شکار ہو جاتی ہے لہذا وہ غربت، ناجائز بچے، بھوک اور محنت ومزدوری کی اذیتوں سے تنگ آکر تالاب میں ڈوب کر خودکشی کرنے کے ارادے سے نکلتی ہے مگر پھر رسوائی کا خوف اور زندگی کی محبت اسے شہر کلکتہ کی طرف کھینچ لے جاتی ہے وہاں جا کر وہ طوائف کملا بائی بن جاتی ہے۔ ایک دن اس لڑکے کا گزر اس کے کوٹھے کے سامنے سے ہوتا ہے اسے پہچان کر وہ آواز دیتی ہے۔ کملا کو آسودہ حال دیکھ کر وہ اپنی نااہلی پر شرمندہ ہوتا ہے لیکن وہ کہتی ہے اچھا ہی ہوا میرے ساتھ۔ اگر تم نے دھوکہ نہ دیا ہوتا تو ایک بیوہ کی شکل میں اپنے سسرال والوں کی جوتیاں کھا رہی ہوتی۔ منگل اسے نرک کا خوف دلاتا ہے تو کہتی ہے ارے پگلے! پیٹ سے بڑھ کر کوئی چیز نہیں۔ افسانے کی اختتامی صورتحال کے پیش نظر علی عباس حسینی کے اس افسانے کو ترقی پسندوں کے مخصوص نظریہ کا عملی نمونہ قرار دینا چاہیے جو زندگی کو بہترین راہیں دکھانے کے خواہاں تھے۔ واضح رہے کہ بہترین سے مراد وہ معاشی وسماجی حالت کی بہتری، بھوک اور افلاس سے چھٹکارے کو قرار دیتے تھے۔

پریم چند اور اس عہد کے دوسرے لکھنے والوں کو عموماً اصلاحی نقطہ نظر کا افسانہ نگار قرار دیا جاتا ہے لیکن علی عباس حسینی کے افسانے بھوک، پیٹ، دو بچے، ہمارا گھر، اور میلہ گھومنی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اصلاحی سطح سے اوپر اٹھ کر زمینداروں کی بے راہ رویوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والی معاشرتی اتھل پتھل اور بظاہر معصوم نظر آنے والے افراد کی چالاکی ومکاری وغیرہ کو اجاگر کیا ہے۔

حقیقت نگاری کے رجحان کی توسیع کرنے والوں میں اپیندر ناتھ اشک کا نام سرفہرست

ہے۔ انھوں نے نچلے طبقے کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ پریم چند کے نقش قدم پر چل کر انھوں نے اس روایت کو آگے بڑھانے میں معاونت کی۔ اپندر ناتھ اشک کے افسانے ناسور، ڈاچی، کونپل، قفس، کاکڑاں کا تیلی کے مطالعے سے ان کے موضوعات کے تنوع کا اندازہ ہوتا ہے۔ ''کاکڑاں کا تیلی'' ایک بے حد غریب کسان ہے وہ جو اپنے بھتیجے کی شادی میں شریک ہونے کے لیے لاہور جانے کا ارادہ کرتا ہے۔ لیکن تنگدستی کی وجہ سے وہ لاری کے اڈے تک پہنچنے کے لیے تانگہ کے بجائے پیدل ہی نکل پڑتا ہے۔ جبکہ اس کے ساتھ دو بیٹیاں اور دو بیٹے بھی ہیں جن میں ایک بیٹا گود میں ہے۔ لیکن تیز دھوپ سے پیاس کی شدت اور اڑتی ریت بار بار آنکھوں میں بھر جانے کی وجہ سے سفر بہت دشوار گزار اور ناقابل برداشت ہو جاتا ہے۔ اپنے کنبہ کی ایسی حالت دیکھ کر تیلی کا دل بہت دکھتا ہے بالآخر وہ ایک بیل گاڑی پر سوار کر کے انھیں گھر واپس بھیج دیتا ہے۔ اس افسانے میں ایک مفلوک الحال کنبے کی حالت بیان کر کے مصنف نے اس حقیقت سے قریب کیا ہے جو عموماً لوگوں کی نظروں سے چھپی ہوتی ہے۔ اس افسانے کی جزئیات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے حالات و معاشرے کے تضاد کو پیش کیا ہے۔ کیوں کہ شادی کے نام سے خوشی و سرشاری کا تصور پیدا ہوتا ہے لیکن تیلی اور اس کے گھر والے ایسے موقع پر بھی تھکے اور اکتائے ہوئے نظر آتے ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ خوشیوں کا تعلق بڑی حد تک آسودہ حالی اور دولتمندی سے ہی وابستہ ہے۔ اس کے علاوہ پریم چند کے افسانے ''بوڑھی کاکی'' کے طرز پر (جس میں نظر انداز کی ہوئی ایک ضعیف عورت کے درد انگیز حالات کی عکاسی کی گئی ہے) بھی اپندر ناتھ اشک نے افسانے لکھے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی نظر معاشرے کے ان افراد پر ٹھہرتی ہے جو معمولی سطح پر جی رہے ہوں۔ اور ایسے حالات کو وہ گرفت میں لیتے ہیں جو بظاہر تو سامنے کے ہوں مگر باطن میں گہری معنویت کے حامل ہوں اس کی بہترین مثال افسانہ ''گوکھرو'' ہے۔ اپندر ناتھ اشک کے افسانوں میں انسانوں کی بے بسی اور مجبوری کے بیانات کو دیکھتے ہوئے عزیز احمد لکھتے ہیں:

''مزدور طبقے کے مصائب کے متعلق انھوں نے جو افسانے لکھے ہیں ان میں بھی بڑا درد اور

خلوص ہے اور سستی رقت انگیزی بہت کم۔ ان میں طبقاتی کشمکش بھی نظر آتی ہے اور انفرادی نفسیات کا لطیف اور طنز آمیز مطالعہ بھی۔ ایسے افسانوں میں ''وہ میری منگیتر تھی، تین سو چوبیس، اور کاکڑاں کا تیلی واقعہ نگاری کا شاہکار ہے۔ طبقاتی تفاوت کا جنسی پہلو ''ابال'' میں نظر آتا ہے۔''[1]

اپندر ناتھ اشک اپنے ہم عصروں کے مقابلے کرداروں کی پیشکش میں بڑی احتیاط سے کام لیتے ہیں۔ ان کے کردار جذباتیت یا غیر ضروری کیفیات کے اظہار سے گریز کرتے ہیں۔ بعض جگہوں پر کسی ایک جملے یا رمز و کنایہ کے ذریعہ پوری داستان حیات بیان کر دیتے ہیں۔ اشک کی اس خوبی کا اعتراف عزیز احمد نے ''ترقی پسند ادب'' میں بھی کیا ہے۔ اشک کے فنی تجربے کی پختگی افسانہ ''جب سنت رام نے بیلن اٹھایا'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس میں سنت رام اپنے اور اپنی مالکن کے درمیان کے تعلقات کی کوئی تفصیل راوی کو نہیں بتاتا ماسوائے شرمانے کے۔ لیکن اس کیفیت سے حقیقت حال کی جو تفصیل واضح ہوتی ہے زبانی بیان کے ذریعہ واضح کرنا ممکن ہوتا۔ دو سطریں ملاحظہ ہوں جو راوی کے تجسس میں اضافہ کر دیتی ہیں۔

''پھر تو وہ ایسی رام ہوئیں...... کہ...... کہ اب میں آپ سے کیا کہوں!

آخری فقرہ کہتے کہتے سنت رام اپنی ادھیڑ عمر کے باوجود شرما گیا۔''[2]

''ایسی رام ہوئیں کہ آپ سے کیا کہوں'' اس انکشاف کے بعد سنت رام تو خاموش ہو جاتا ہے لیکن راوی کا تجسس مزید بڑھ جاتا ہے اور جہاں سے اس کی کہانی ختم ہوتی ہے وہیں سے راوی کے سامنے ایک ازدواجی ٹریجڈی کھلنے لگتی ہے۔ سنت رام کی مالکن کی اضطراری جبلی کیفیت سے بے شمار عورتوں کی نفسیاتی کیفیتوں کی عکاسی ہونے لگتی ہے۔ اس ہنر کو اشک کے فنی کمال کے علاوہ اور کیا کہہ سکتے ہیں اسی لیے قمر رئیس لکھتے ہیں کہ:

۱۔ ترقی پسند ادب، عزیز احمد، ص: ۱۳۵

۲۔ اشک کے منتخب افسانے: مرتب رام لعل، اتر پردیش اکادمی، ۱۹۸۶ء، ص: ۲۱۵

"وہ کہانی کی تکنیک کو پیچیدہ بنائے بغیر اپنے کرداروں کے منفرد خد و خال اور ان کے روحانی وجود کو اس طرح بے نقاب کر دیتے ہیں کہ قاری ان سے ایک احساس یگانگت کے ساتھ وابستہ ہو کر اپنے آپ کو ان کے دکھ درد میں شریک پاتا ہے وہ سیدھی سادی انسانی واردات کے بیان میں بھی ڈرامائی حسن پیدا کر دیتے ہیں اور واقعاتی ماحول کو تحیر زا کیفیت سے معمور کر دیتے ہیں۔" [1]

اشک کی افسانہ نگاری کے متعلق قمر رئیس کے خیالات کی صداقت کا اندازہ اشک کے افسانے "ستونتی "چیتن کی ماں، دولو، افسانہ نگار خاتون اور جہلم کے سات پل وغیرہ کے مطالعے سے ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں اشک کی فنی گرفت بڑی مضبوط ہے۔

سہیل عظیم آبادی بھی پریم چند کی روایات کی نگہداشت کا فریضہ انجام دیا۔ ترقی پسند تحریک کے ذریعہ پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو قبول کرنے کے لیے ان کا ذہن پہلے ہی تیار تھا اور ترقی پسند مصنفین کے جلسہ میں شرکت کے بعد وہ پورے طور پر اس کے بنائے ہوئے اصولوں کی پیروی کرنے لگے۔ انھوں نے اپنے افسانوں کا جائے وقوع گاؤں کی سرزمین کو بنایا۔ اور ایسے کردار منتخب کیے جو اس ماحول کی پیداوار ہوں، اسی مٹی میں رچے بسے ہوں، ان کی پسند ناپسند عادتیں اور خصلتیں اسی معاشرے سے وابستہ ہوں اسی لیے خلیل الرحمن اعظمی نے ان کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے اس پہلو کی وضاحت کی ہے:۔

"سہیل کے عام افسانوں میں جو چیز سب سے زیادہ قابل توجہ ہے وہ انسان پر اعتماد ہے وہ انسان سے کبھی مایوس نہیں ہوتے اس نقطۂ نظر نے انھیں کلبیت اور تخریبی میلان سے بچالیا اور ان کو وہ مثبت زاویہ نظر دیا جو انقلابی ہونے کے باوجود تعمیری ہے۔" [2]

۱۔ تعبیر و تحلیل، قمر رئیس، ص ۸۴

۲۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷، ص: ۲۱۴

سہیل عظیم آبادی کے افسانہ ''الاؤ'' کو ان کے فن کا عمدہ نمونہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن اس کے علاوہ ان کے کئی افسانے ایسے ہیں، جس میں امیروں اور غریبوں کے حالات زندگی کو پیش کر کے طبقاتی کشمکش کو واضح کیا گیا ہے۔ معاشی تنگی کی وجہ سے ناگفتہ حالات، تیز دھوپ، موسم کی سختی برداشت کر کے محنت و مزدوری کرتے ہوئے کسان اور بدتر حالات میں زندگی گزارنے والے بوڑھے، جوان وغیرہ بطور کردار موجود ہیں۔ اور وہ اپنے اوپر ہونے والے مظالم کو جان بوجھ کر قبول کرنے پر مجبور ہیں۔ مثلاً ''دو مزدور'' میں مزدوروں کی حمایت کے لیے بنائے گئے یونین کی اصل حالت پر طنز کرتے اس افسانے کا مرکزی کردار بلاتی کہتا ہے کہ:

''سبھی یونین یونین بکتا ہے۔ گریب کو وہاں بھی کوئی نہیں پوچھتا .... چھ مہینہ بھوک مر مر کے کاٹا ہے۔''[۱]

مذکورہ بالا افسانہ نگاروں نے سماجی مسائل کی عکاسی تو کی مگر ان کی رسائی صرف خارجی حقائق تک ہو سکی جب کہ اس وقت ملک کی سیاسی اور اخلاقی سطح پر بڑی بڑی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں جن کے لیے ایک نئے لب ولہجہ کی ضرورت تھی جس میں چیلنجز کو قبول کرنے کا حوصلہ ہو۔ پریم چند اور ان کے ہم عصر اپنی تمام تر کوشش کے باوجود وہ باغیانہ لب ولہجہ اختیار نہ کر سکے جو شاعری میں بلند ہو رہی تھی۔ لیکن جلد ہی چند انحراف پسند نوجوانوں کا ایک گروہ ادب کے منظر نامے پر رونما ہوا جنھوں نے مروجہ سماجی اور ادبی رویوں کے خلاف احتجاج کی آواز بلند کی۔ اس گروہ کے نمائندہ سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر تھے۔ ان میں سجاد ظہیر کو ترقی پسند تحریک کے بانی اور روح رواں کی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے ''نیند نہیں آتی'' اور ''جنت کی بشارت'' میں معاشرے کے فرسودہ اور ساتھ ساتھ روحانی عقائد پر بھی شدید طنز کیا ہے۔ جنت کی بشارت میں جب مولوی صاحب نیند کی شدت سے اونگھنے لگتے ہیں تو طلباء یہ سمجھتے ہیں کہ استاد پر روحانی کیفیت طاری ہو رہی ہے۔ کیوں کی ان کا حلیہ اتنا مصنوعی ہے کہ لوگ مرعوب ہو جائیں۔ لمبا کرتا، دو پلی

---

[۱] الاؤ، سہیل عظیم آبادی، مکتبہ اردو لاہور، ۱۹۴۲ء، ص: ۵۰

ٹوپی، جبہ کرتا، داڑھی وغیرہ۔

اس کے علاوہ دوسرے لوگ وہ ہیں جو ترقی پسند مصنفین کے اجلاس میں برابر شرکت کرتے رہے تھے۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنی خلاقانہ صلاحیتوں کا استعمال کر کے ایسے افسانے تخلیق کیے جن میں ہیجان واضطراب اور غم وغصہ کا اظہار کیا گیا تھا۔ ان کے افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' کے نام سے شائع ہوا۔ محمد حسن 'انگارے' کو ترقی پسندی کا پیش خیمہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''انگارے اس احساس کا پہلا نشان تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے صرف ادب کی تمام تر پرانی قدریں اور روایات ہی پس پشت نہیں ڈال دی تھیں بلکہ وہ اخلاق اور پرانی تہذیب کے دائروں کو بھی تیزی سے طے کرنے لگے تھے انھوں نے جنس اور بھوک کے سوال بیباکی سے اٹھائے اور انیسویں صدی کے فرانسیسی حقیقت نگاروں کی طرح کی ساری گندگی تلخی اور عریانی کو سطح پر لے آئے۔''[۱]

لیکن بعض لوگوں کا موقف ہے کہ انگارے کے افسانوں سے حقیقت نگاری کا ایک نیا رجحان ضرور شروع ہوا لیکن ترقی پسند نظریات کے لحاظ سے یہ کوئی عظیم کارنامہ نہیں تھا اسے حقیقت نگاری کی توسیع میں تاریخی حیثیت تو حاصل ہے مگر یہ مجموعہ اس کے مخصوص تقاضوں کا لائحہ عمل نہ پیش کر سکا۔ اس مجموعے کے متعلق عزیز احمد لکھتے ہیں ۔

''انگارے کو بندۂ مزدور کے اوقات سے کچھ ایسا زیادہ تعلق نہیں ۔ یہ متوسط طبقے کے شباب کا اعلان جنگ ہے۔ اس میں سجاد ظہیر احمد علی اور رشید جہاں نے ان تمام اساسی اصولوں پر حملے کیے ہیں جو بزرگوں کے نزدیک قابل تعظیم تھے۔ جنسی مسائل نے وہ جگہ حاصل کر لی جس کا انھیں ایک حد تک حق تھا، پرانی تہذیب کی ہزاروں سال کی جھوٹی قلعی جگہ جگہ سے کھول گئی۔''[۲]

۱۔ ادبی تنقید، محمد حسن، ص:۹۶

وں کی جھوٹی مذہب پرستی۔۔ایسی جس میں ایمان کو دخل نہیں اور جو اپنے نفس کو، اور دوسروں کو دھوکہ دیتی ہے جس کی اقبال نے بھی جا بجا شکایت کی ہے۔۔۔۔۔ بڑی شد و مد سے واضح کی گئی ہے۔ انگارے کا سب سے بڑا نقص احتیاط فقدان، بے اصولی اور انتہا پسندی تھی۔'' [۱]

''انگارے'' میں شامل افسانوں میں اگرچہ مزدوروں کے مسائل کو نہیں ابھارا گیا، تکنیک اور پلاٹ کی ترتیب و تنظیم پر کوئی توجہ نہیں دی گئی لیکن ان تمام باتوں کے باوجود یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کی کوششوں نے ترقی پسند تحریک کے لیے راہیں ہموار کیں۔ پہلی بار رشید جہاں نے عورتوں کے مسائل بے باکی سے بیان کرنے کی جرات کی، اس عہد کے طرز معاشرت پر طنز کر کے صورت حال تبدیل کرنے کی دعوت دی، نئی تعلیم سے بہرہ ور عورتوں کے رہن سہن، اور روایتی فکر کی پروردہ خواتین کی طرز معاشرت میں فرق کو واضح کیا اس ضمن میں افسانہ ''ساس اور بہو'' قابل ذکر ہے، بہو جو کہ ڈاکٹر ہے اس کی تمام تر شرافتوں کے باوجود ساس کو ہر کام میں خامی نظر آتی ہے لیکن وہ ساس کی باتوں کو نظر انداز کر دیتی ہے۔ اس کے علاوہ رشید جہاں نے فرسودہ ذہنیت کے لوگوں کو منھ توڑ جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ رشید جہاں کی طرح احمد علی نے بھی بڑی حد تک موضوع پر توجہ دی۔ اپنے افسانوں میں اس عہد کے لوگوں کی عیاشی اور تفریح بازی پر گہرے طنز کیے۔ ''بادل نہیں آتے'' اور ''مہاوٹوں کی رات'' ان کے مشہور افسانے ہیں۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ انگارے کے مصنفین نے اردو افسانے کو حقیقت نگاری کی جس راہ پر لا کھڑا کیا تھا وہ ترقی پسند تحریک کے لیے بڑی مفید ثابت ہوئی۔ بقول ڈاکٹر صادق:

''پریم چند وغیرہ اردو افسانے کو جس مقام تک برسوں میں نہیں پہنچا سکے انگارے کے مصنفین نے ایک جست میں پہنچا دیا۔'' [۲]

اس میں کوئی اختلاف نہیں کہ ترقی پسند تحریک سے قبل ''انگارے'' اور پریم چند کی ہموار کی ہوئی راہ پر

۱۔ ترقی پسند ادب، عزیز احمد، نعمانی پریس دہلی، ص: ۵۷۔

۲۔ ایضاً، ص: ۴۳

چل کر جو افسانے تخلیق کیے گئے ان کی بدولت بعد کا افسانوی سرمایہ سماجی رجحانات اور رویوں سے ہم آہنگ ہوا۔ تفریح طبع کی حدود سے نکل کر عوام کی زندگی اور حیات وکائنات کے مسائل حل کرنے کے قابل ہوسکا۔ اس دور کو حقیقت نگاری کے دور سے موسوم کیا گیا لیکن بنیادی طور پر ''کفن'' ترقی پسند افسانہ نگاروں کے لیے افسانہ نگاری کا بہترین نمونہ ثابت ہوا۔ اور اسی کے ذریعہ بعد میں انھوں نے سماجی حقیقت نگاری کے نئے نئے پہلو دریافت کرکے بڑے پیمانے پر طبقاتی کشمکش کو پیش کیا۔ پریم چند کے بعد آنے والوں نے افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت کو وسعت دے کر ترقی پسند تحریک کے اصولوں سے ہم آہنگ کیا۔ انھوں نے افسانوں کو صرف معاشرے کی تنقید تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس کے ذریعہ معاشرے میں تبدیلی لانے کی کوشش کی۔ اور ان تمام عناصر سے گریز کیا جس سے صرف لطف وانبساط حاصل ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس تحریک سے وابستہ ادیبوں نے ترقی پسند ادب کی جو خصوصیات متعین کی تھیں ان میں اسی طرح کی شرطیں رکھی گئیں تھیں جس سے انقلابی ادب کو فروغ حاصل ہو۔ علی سردار جعفری لکھتے ہیں:

> ''اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا بہت ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک کا ایک بنیادی عوامی کردار ہے اور ہماری ساری جدوجہد یہ ہے کہ ہمارا ادب عوامی ادب بنے۔ اس جدوجہد کی کئی سطحیں ہیں ایک سطح تو یہ ہے کہ ہم ماضی کی اقدار اور روایات کا ازسر نو جائزہ لیں اور ان میں ان قدروں اور روایتوں کو اپنائیں جو صحت مند ہیں اور آج کی جدوجہد اور زندگی کی تعمیر میں کام آسکتی ہیں اور ان قدروں اور روایتوں کو ترک کریں جو بیمار اور فرسودہ ہیں اور ادب اور سماج کی ترقی کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔ دوسری سطح یہ ہے کہ ہم آج کی قدروں کو زندگی اور عمل کی کسوٹی پر پرکھیں اور ادب اور تہذیب کو زیادہ سے زیادہ وسیع حلقوں تک لے جانے اور عوامی شعور اور جذبات کی تنظیم کی کوشش میں ان کو استعمال کریں اس طرح جدید ہوتے ہوئے بھی بہت سی قدریں مفید ثابت ہوں گی اور بہت سی بے کار۔ تیسری سطح اصل ادبی

تخلیق ہے جس میں ایک واضح مقصد اور صحیح موضوع کے ساتھ ساتھ اتنی فنی خوبی اور ہیئتی
حسن ہونا چاہیے کہ وہ دلوں میں اتر سکے اور جذبات کو متحرک کر سکے۔'' [۱]

احتشام حسین کا موقف بھی یہی ہے کہ ادب کو سماجی مسائل کو حل کرنے کے لیے استعمال کیا جانا
چاہیے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

''تخلیقی عمل کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے، محنت کش طبقہ اپنی
محنت کا پھل کھائے اور آزادی کی جدوجہد میں اس سے مدد ملے۔'' [۲]

دوسرے ترقی پسند نقادوں کی طرح ممتاز حسین بھی ادب کا معیار سماجی وابستگی کی حدوں سے ہی طے کرتے ہیں
ان کا خیال ہے کہ:۔

''صحیح ادب کا معیار یہ ہے کہ وہ انسانیت کے مقصد کی ترجمانی اس طریقے سے کرے کہ
زیادہ سے زیادہ لوگ اسے قبول کر سکیں۔ اس کے لیے دل میں خدمت خلق کا جذبہ پیدا ہونا
چاہیے کیوں کہ ادب پیغمبری کی طرح خود گزاری کا متقاضی ہے نہ کہ ملائیت کی طرح پیشہ ور۔
ماضی حال اور مستقبل کو سمجھنا ادیب کے لیے ضروری ہے تاکہ اس کی دردمندی رائیگاں نہ
جائے اور تاریخ کے اشاروں کو سمجھا سکے۔'' [۳]

مندرجہ بالا تینوں اقتباسات میں ایک ہی نکتہ پر زور دیا گیا ہے کہ ادب کو محنت کش طبقے اور مزدوروں کی
زندگیوں کے مسائل کا عکاس ہونا چاہیے۔ چنانچہ ان مفروضات کی روشنی میں اردو افسانہ کا مطالعہ کرتے
ہوئے نقادوں کو چاہیے تھا کہ واضح کریں کہ:

۱۔ ترقی پسند ادب، علی سردار جعفری، انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۱۳، ص: ۲۰۳۔

۲۔ تنقید اور عملی تنقید، پروفیسر احتشام حسین، یونین پرنٹنگ پریس اردو بازار، دہلی، ص: ۲۷۔

۳۔ ادب اور زندگی، اختر حسین رائے پوری، مشمولہ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر، مرتب قمر رئیس، دنیا سفر پبلی کیشنز،
۱۹۸۷، ص: ۱۶۱۔

۱۔ بیانیہ معاشی حقیقت پر مبنی ہے کہ نہیں۔

۲۔ معاشرے کی طبقاتی کشمکش پر مبنی ہے کہ نہیں

۳۔ کسی مخصوص طبقے کی اخلاقی، تہذیبی اور جنسی حقیقت کا ترجمان ہے یا نہیں۔

۴۔ افسانہ مظلوموں کی حمایت کرتا ہے یا نہیں۔

۵۔ افسانہ میں مزدوروں اور محنت کشوں کی فلاح کے لیے کیا تدبیر پیش کی گئی ہے۔؟

لیکن ترقی پسند تنقید نے ادبی اظہار کے سلسلے میں اصول سازی تو کی مگر ترقی پسند نقاد فن پارے کی تفہیم وتعبیر کے لیے ان نظریاتی مباحث کا اطلاق صحیح معنوں میں نہ کر سکے۔ جن ترقی پسند نقادوں نے اپنی نظریاتی بحثوں میں شدت کے ساتھ ادب کی افادیت پر اصرار کیا تھا انھوں نے بھی افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے کسی اصول کی پابندی نہیں کی۔ اردو افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو متعدد افسانے ایسے مل جائیں گے جو علی سردار جعفری احتشام حسین، محمد حسن، اور ممتاز حسین وغیرہ کے متعین کردہ معیار پر پورے اترتے ہیں لیکن ان میں ترقی پسند عناصر کی تلاش وجستجو اور معاشرے پر اس کا اطلاق نہیں ملتا۔ اس بات سے انکار نہیں کہ اختر اورینوی، اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری وغیرہ نے تنقید کے ساتھ ساتھ تخلیقی میدان میں بھی نمایاں نقوش چھوڑے لیکن اس عہد میں لکھی گئی افسانوی تنقید میں ایسے عناصر کی نشاندہی نہیں کی گئی جو ترقی پسند نظریات کی نمائندگی کرتے ہوں۔ عزیز احمد نے اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں افسانہ اور ناول والے حصے میں پریم چند، اپندر ناتھ اشک، دیوندر ستیارتھی، کرشن چندر وغیرہ کے افسانوں پر مجموعی تاثر سے زیادہ کوئی وضاحت نہیں کی ہے جسے عملی تنقید یا تجزیاتی تنقید کے زمرے میں رکھا جا سکے۔ اسی طرح علی سردار جعفری کی ''ترقی پسند ادب'' ہو یا محمد حسن کی ''ادبی سماجیات'' ان سب میں طریقہ کار ایک ہی ہے۔ لیکن ان کتابوں کے مطالعے سے اتنا ضرور سمجھا جا سکتا ہے کہ اس دور کے افسانوں کے موضوعات کیا تھے۔ اور افسانہ نگاروں کا مزاج کیا تھا۔ اس لیے اس دور میں افسانوں پر کی گئی تنقید کا جائزہ لینے کے لیے یہی کتابیں کل سرمایہ ہیں۔ اس طرز نقد کی ایک وجہ یہ ہو سکتی

ہے کہ اس وقت تجزیاتی طریقہ کار کا رجحان عام نہ رہا ہو۔ دوسرے یہ کہ ترقی پسند نظریات کو عام کرتے کرتے بیشتر ناقدین اشتراکیت کے اسیر ہو گئے جس کے سبب افسانے کی شعریات کو مدنظر رکھ کر بحث کرنا تو در کنار افسانے کی موضوعاتی وسعت تک کو بیان کرنے سے قاصر رہے۔ اس لیے افسانہ کی تنقید کے نام پر محض ادیب کی شخصیت تک محدود، دھندلی اور غیر واضح تحریریں ملتی ہیں اور افسانہ کے موضوع اور ہیئت سے متعلق بحثیں مع فن التوا میں ہی رہ جاتی ہیں۔

اختر انصاری ان معدودے چند افسانہ نگار اور نقادوں میں سے ہیں جن کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے جو رویہ نظریہ سازی میں اختیار کیا، کم و بیش وہی یکسوئی افسانہ نگار اور اس کے افسانوں کے مطالعہ میں بھی برقرار رکھا۔ مواد اور ہیئت کے رشتے پر اظہار خیال کرتے ہوئے نہایت سنجیدگی سے انھوں نے لکھا ہے کہ:

> ''اگر بعض ترقی پسند مصنفین کی تحریریں اعلیٰ فنکارانہ محاسن سے محروم ہیں، اگر ان میں واعظانہ و خطیبانہ اور ناصحانہ انداز غالب ہے، چیخ پکار اور نعرہ زنی کی زیادتی ہے تبلیغ و تلقین کا پہلو نمایاں ہے۔ جذبات کو متاثر کرنے والی خصوصیت کا فقدان ہے تو قصور مقصدی ادب کا نہیں بلکہ ان ادیبوں کا ہے، جنھوں نے صناعتی محاسن کی اہمیت کو نظر انداز کر کے اپنے فن کے تمام نازک اور پیچیدہ راستوں سے آگاہی حاصل نہیں کی۔ کامیاب مقصدی ادب وہی ہے جو مقصدی ہونے کے باوجود اصول جمالیات کی پیروی کرتے ہوئے فن کے اعلیٰ معیار پر پورا اترے۔''[۱]

اس سے اندازہ ہوتا ہے اختر انصاری کے خیال میں ادبی و فنی وسائل کو نظر انداز کر کے صرف ظاہری حقیقتوں کی عکاسی اور مقصدیت پر زور دینے سے اعلیٰ ادب وجود میں نہیں آ سکتا۔ اسی لیے انھوں نے پریم چند

۱۔ افادی ادب، اختر انصاری، آزاد کتاب گھر، کلاں محل لاہور، ۱۹۵۰، ص: ۱۷

کے افسانوی ادب پر تنقید کرتے ہوئے بالکل اسی سنجیدگی اور متوازن انداز میں افسانے کے موضوعات کی معنویت اور متن کے پوشیدہ گوشوں سے برآمد ہونے والے فکری عناصر مثلاً سماجی قدروں سے ہم آہنگی، معاشی مسائل کی کشمکش اور اس کے حل کی تدابیر وغیرہ کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ اپنے مضمون ''اردو نثر کے اسالیب اور پریم چند'' میں انھوں نے مروجہ داستانوی انداز بیان سے انحراف کر کے سادہ اور عام اسلوب میں تبدیلی کے سفر کو بڑے مرتب انداز میں پیش کیا ہے۔ اور ترقی پسندی کے ذاتی حصار سے باہر نکل کر پریم چند کے اسلوب پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ لیکن ماضی کے ادبی سرمایہ کے متعلق ان کا بھی رویہ وہی ہے جو دوسرے نقادوں کا تھا وہ یہ کہ ترقی پسند تحریک سے پہلے کا ادب اور ادبی اظہار کے طریقے فراریت پسندی اور عیش کوشی سے عبارت ہیں۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

> ''پریم چند نے تمام مروجہ علمی، کتابی، ادبی اور شاعرانہ اسالیب نثر سے روگردانی کی، اور اس تمام طہارت ونفاست، رعنائی وزیبائی، حسن کاری وصناعی اور شعریت وادبیت سے انحراف کیا جو ان اسالیب کی تعمیر میں صرف ہوئی تھی اپنے گہرے اجتماعی شعور اور سماجی احساس کے زیر اثر انھوں نے زبان کو اعلیٰ وسر برآوردہ اشخاص وطبقات کی اجارہ داری سے نکالا۔ اور اسے عام انسانوں کی ملکیت بنایا۔ اور یوں وہ ایک جمہوری وعوامی اسلوب پیدا کرنے اور پروان چڑھانے میں کامیاب ہوئے...... لیکن پریم چند نے اپنی عوامیت کو کبھی عامیانہ پن یا سوقیت بننے کی اجازت نہیں دی۔'' [1]

بحیثیت ایک افسانہ نگار اختر انصاری نے خود بھی موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک اور ہیئت کے کامیاب تجربے کیے۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ ''لو ایک قصہ سنو'' بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ خواہ تنقید ہو یا تخلیق انھوں نے ترقی پسند نظریات کو برتنے کے سلسلے میں اپنے ذوق وشعور کو ہمیشہ بیدار رکھا۔ اس کی وجہ سوائے اس کے اور

---

[1] مطالعہ وتنقید، اختر انصاری فرینڈس بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۶۵، ص: ۳۰۳

کچھ نہیں کہ وہ اندھا دھند تقلید کے قائل نہیں تھے۔ ان کی انفرادیت کا اندازہ وقار عظیم کے ان جملوں سے بھی ہو جاتا ہے۔

''اختر انصاری ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ترقی پسند ہو کر بھی نئے ادب اور اس کی غلط راہوں سے بہت دور رہے ہیں۔ رند ہو کر بھی رندی کی مدہوشیوں سے بچنے کا دعویٰ اختر انصاری کے علاوہ اور کوئی افسانہ نگار نہیں کر سکتا۔'' [1]

وقار عظیم کی اس رائے سے اتفاق کر لینے میں کوئی حرج نہیں کیوں کہ ان کے ابتدائی زمانے کی تحریروں سے قطع نظر (جن میں جاگیرداری کے خلاف غم وغصہ، انقلاب اور مقصدیت کو لے کر شدید جذباتیت پائی جاتی ہے) بعد کے افسانے ''نازو، دریا کی سیر، وہ عورت، خونی، اور تیسری ملاقات'' وغیرہ بہت ہی دلچسپ ہیں۔ ترقی پسند نظریاتی قطعیت کے برخلاف اختر انصاری اپنی تنقید میں ادب کے تخلیقی اور جمالیاتی پہلوؤں کی صداقت و اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں اسی لیے انھوں نے اپنے افسانوں میں بھی تبلیغی انداز اختیار کرنے کے بجائے زبان و بیان کی لطافتوں پر بھی توجہ دی ہے۔ اپنے افسانوں کے موضوعات ملک کے اقتصادی، سماجی و سیاسی مسائل کے اردگرد سے اخذ کرنے کے باوجود مقصد کو براہ راست بیان نہ کر کے اشارے اور کنائے کے ذریعہ متن کو تہہ دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے ان کے تخلیقی طریقہ کار کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:

'' اختر انصاری کے تجربات کی دنیا ایک طور پر محدود ہے اور یہ دنیا بھی شکست خوردہ اور پر محن ہے۔ لیکن اس کی عکاسی میں انھوں نے فنکارانہ مہارت سے کام لیا ہے۔ ان کے طرز تحریر میں روانی، سادگی، تاثیر اور ادبی چاشنی ہے اور اس معاملے میں ان کا مقابلہ مشکل سے کوئی اور افسانہ نگار کر سکتا ہے............ انھوں نے تکنیک اور ہیئت میں بھی کئی خوش آئند

۱۔ نیا افسانہ، وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۳۷

تجربے کیے ہیں اوران کا ہر افسانہ اپنے انداز نگارش اور طریقہ کار کے اعتبار سے ایک متنوع کیفیت اور ایک نئے رنگ کو پیش کرتا ہے۔" [۱]

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند تنقید کی وضع کردہ شعریات میں موضوع اور مواد کے علاوہ کسی اور عنصر کی گنجائش نہیں تھی بلکہ اگر انتہا پسندی سے ہٹ کر دیکھا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اس نقطہ نظر کے تحت لکھے جانے والے افسانوں میں بھی تنوع کے امکانات تھے۔ (جس کی بہترین مثال اختر انصاری کے افسانے اوران کے (نچک دار) تنقیدی موقف سے ملتی ہے) لیکن اس کے ساتھ اعتدال روا نہ رکھا گیا۔ بعض ایسے سنجیدہ اور ذہین ادیب اور ناقدین جنھوں نے ازلی حقائق پیش کرنے کی خوش گمانی وہٹ دھری کو بالائے طاق رکھ کر تخلیق وتنقید، مطالعہ اور تجزیہ کا فکری طریقہ اختیار کیا ان کے نتائج دور رس ثابت ہوئے ہیں۔ ان نقادوں میں کچھ تو وہ لوگ ہیں جن کا ذکر آچکا ہے مثلاً علی سردار جعفری، محمد حسن، اور احتشام حسین وغیرہ اور دیگر ادیبوں کا ذکر آئندہ صفحات میں کیا جائے گا۔ جنھوں نے کچلی ہوئی مظلوم انسانیت، زندگی کے تلخ حقائق سے براہ راست تعلق اور واضح سماجی مقاصد کی عکاسی کے ساتھ ساتھ فنی اور جمالیاتی عناصر کی بقاء کی بھی کوشش جاری رکھی اس ضمن میں ایک تو حیات اللہ انصاری کے افسانے "آخری کوشش، بھرے بازار میں، شکستہ کنگورے، اسی طرح سہیل عظیم آبادی کے افسانہ "الاؤ" وغیرہ سے اقتباسات بطور نمونہ پیش کرنا بے محل نہ ہوگا۔ محمد حسن نے اپنی کتاب "ادبی تنقید" میں "آخری کوشش کے بارے میں لکھا ہے کہ:-

"شہر کے نچلے طبقے کی ساری گندگی، حسرت پرستی اور المیے کی نمائندہ ہو جاتی ہے" [۲]

ترقی پسند نقطہ نظر سے افسانوں پر لکھے گئے تنقیدی تجزیوں کو زیر بحث رکھنا اس باب کا اصولی تقاضہ ہے۔ جب کہ معاصر تنقیدی رویوں کی طرح یعنی جس طرح وارث علوی نے منٹو، بیدی، کرشن چندر، رام لعل اور

۱۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷، ص ۱۹۹

۲۔ ادبی تنقیدیں، محمد حسن، لکھنو، ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۴، ص ۱۱۰

بلونت سنگھ وغیرہ کے افسانوں کے تجزیے کیے یا حامدی کاشمیری نے جس طرح مختلف افسانہ نگاروں کے افسانوں کے تجزیے پیش کیے ہیں اس طرح ترقی پسند عہد میں باقاعدہ (پلاٹ، موضوع کے اعماق سے فکری عنصر تلاش کرنے کی سعی) تجزیہ کرنے کا رجحان بہت کم تھا۔ صرف افسانہ نگار کے افسانوں پر مجموعی گفتگو کو کافی سمجھ لیا جاتا تھا۔ عزیز احمد نے اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں افسانہ اور ناول پر جو بحث قائم کی ہے اگرچہ وہ بہت جامع ہے مگر وہ افسانہ نگاروں کے فن کو سمجھنے کے لیے غیر تسلی بخش ہے۔ اور محمد حسن نے بھی ''ادبی تنقید'' میں افسانہ پر جو بحث کی ہے اس میں بھی تشنگی پائی جاتی ہے۔ اسی طرح نظری اور اصولی بیانات کو تجزیہ و تحلیل کے ذریعہ ثابت نہ کرنے کی وجہ سے نہ تو ترقی پسند نقادوں کی ناقدانہ قد و قامت متعین ہو سکی اور نہ ہی وہ افسانے کے متعلق اپنے نظریات کو قابل توثیق بنا سکے۔ افسانہ کی تنقید کے سلسلے میں بعض ایسے نظریات جو اساس کی حیثیت رکھتے ہیں ان میں ایک نظریہ یہ بھی تھا کہ سماج کے لیے افسانہ منصف کا کام کرے۔ اس ضمن میں اختر اورینوی لکھتے ہیں:۔

> ''صرف بنیادی معیار تنظیم اور تکنیک کی ترقی سے کام نہیں چلتا بلکہ ان ساری چیزوں کا ایک بلند ترین سماجی مقصد کے ماتحت ہونا بے حد ضروری ہے ورنہ افسانے دوسروں کو بھی ہلاکت کی طرف لے جائیں گے اور اپنے بھی۔ ادب کی گراوٹ اور زوال کے وقت تو حد ہی ہو جاتی ہے۔ بنیادی فرائض سے بھی نظریں چرائی جاتی ہیں یعنی تصویر زندگی بھی جرأت سے نہیں پیش کی جاتی۔ تنقید حیات تو کہاں تک ہوتی۔
>
> میرے خیال میں افسانے کا افادی فرض صرف ایک ہے۔ انصاف کا قیام۔ افسانہ نگار کو اپنے فن سے انصاف کرنا ہے۔ اور اپنے تجربوں سے انصاف کرنا ہے اور سماج سے انصاف کرنا ہے۔ اور یہی فرض ہر ادب، ہر فن اور ہر علم و حکمت کا ہے۔ آج افسانہ نگار کو چاہیے کہ جرأت سے زندگی پر نظر ڈالے اور صداقت سے تصویر حیات بناتا جائے اور اپنی

خوبصورت تنقید زندگی سے وسیع اور منصفانہ تمدن کے قیام میں مدد دے ورنہ وہ مریض اور مجرم ہے۔'' [1]

افسانے کی ترقی پسند تنقید میں زندگی اور فن کے تمام رویوں پر زور دینے کے باوجود حیات اللہ انصاری کے شاہکار افسانے ''آخری کوشش، ڈھائی سیر آٹا، شکر گزار آنکھیں، وغیرہ میں پیش کی جانے والی تلخ حقیقت اور گہری معنویت کو اجاگر نہ کیا جا سکا۔ محض یہ کہہ کر دامن چھڑا لیا گیا کہ حقیقت نگاری ان کے افسانے کا اولین مقصد ہے۔ لیکن بعد میں ان کے افسانوں کی فنی قدر و قیمت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ صرف حرف آخر کا درجہ رکھنے والے تصور یعنی حقیقت نگاری سے ذرا اوپر اٹھ کر افہام و تفہیم کا سلسلہ شروع ہوا لیکن اس میں بھی کرداروں کے حرکات و سکنات، زبان و بیان کے مخصوص رویے اور برتنے میں انفرادیت اور جزئیات نگاری کے مقاصد وغیرہ زیر بحث نہیں آ سکے۔ اس کا اندازہ ڈاکٹر صادق کے مختلف بیانات سے لگایا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

''حیات اللہ انصاری نے اپنے افسانوں میں سماج کے دبے کچلے طبقے کو اس کے صحیح سیاق میں حقیقی خدوخال کے ساتھ بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ان کے اکثر کردار شروع میں اپنی فطری خواہشات اور بنیادی ضروریات کی تکمیل کے ضمن میں سماج کی خشمگیں نگاہوں سے دبتے نظر آتے ہیں۔۔۔ لیکن جلد یا بدیر وہ اپنی اس بے جا سماجی خشیت پر پوری طرح قابو پا لیتے ہیں.........

حیات اللہ انصاری آدمی کی انسانیت کے معتقد ہیں.........

''حیات اللہ انصاری کے افسانوں میں شروع ہی سے مشاہدے کی ایک باریک بینی، تخیل آفرینی اور عمیق فکر کے عناصر بے حد فنکارانہ انداز میں ملتے ہیں۔'' [2]

1۔ تحقیق و تنقید، اختر اورینوی، کتابستان الہ آباد، ۱۹۶۰ء، ص: ۱۰۶

2۔ حیات اللہ انصاری شخصیت اور کارنامے، مرتب سجاد اختر، براؤن بک، ۲۰۱۳ء، ص: ۱۱۸۔۱۱۹

ترقی پسند تنقید کی تمام بحثیں ادب کو سماجی زندگی کا ترجمان بنانے پر زور دیتی ہیں اسی لیے موضوع اور مواد ان کے یہاں کلیدی اور سب سے اہم عنصر کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ لیکن اس رویے کی وجہ سے افسانہ کی تنقید سہل پسندی کی طرف مائل ہوگئی وہ اس طرح کہ افسانے کے پیچیدہ پہلوؤں کی تفہیم و تعبیر یا افسانہ کے منطقی وجوہ کو جانے بغیر صرف افسانے کی تلخیص پیش کر دینے کو کافی سمجھ لیا گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند نقطۂ نظر کے متوازی ایک غیر ادبی طریقہ کار کو راہ مل گئی اور اسی کو غیر معمولی اہمیت بھی حاصل ہوئی۔ یہ معاملہ بعد کے زمانے میں اور زیادہ تشویش ناک ثابت ہوا کیوں کہ اس سہل پسندی کو اختیار کرنے والے نقادوں کی ایک کھیپ سامنے آگئی۔ (عبادت بریلوی نے احمد ندیم قاسمی اور دیگر افسانہ نگاروں پر جو مضامین تحریر کیے وہ توجہ طلب ہے) اور انھوں نے افسانے میں بھوک، بیماری، تنگ دستی، دکھ اور مصیبت جیسے عناصر کو تکرار لفظی کے ذریعہ اجاگر کر کے افسانے کو انقلابی ثابت کرنے کا دعویٰ کر کے یہ سمجھ لیا کہ تنقید و تجزیہ کا حق ادا ہوگیا۔

اس بات سے انکار نہیں کہ ترقی پسند تحریک کے پیش نظر عوام کو ذہنی اور فکری غلامی سے آزاد کرا کے کشادہ ذہنی، عقلیت پسندی اور حریت کی طرف لانا تھا اسی لیے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بھی شعوری طور پر ایسے مسائل کو موضوع بنایا جن سے معاشرے میں تبدیلی لائی جائے اور وقت کے تقاضوں سے باخبر کرایا جا سکے۔ بعض افسانہ نگاروں نے اس خیال میں کہ وہ سماجی تبدیلیوں کو جذب کر رہے ہیں اور حقیقت کی عکاسی کر رہے ہیں ایسے افسانے لکھے جن میں افسانہ کم روداد نگاری کا عنصر زیادہ غالب آگیا۔ انھوں نے اس بات کا خیال ہی نہیں کیا کہ سماجی ضرورتوں کے تحت افسانے کے موضوعات میں ہونے والی تبدیلیوں کے پیش نظر طرز ادا اور اسلوب میں بھی تغیر ضروری ہے۔ بعض لوگ اس تبدیلی سے اس قدر متاثر ہوئے کہ اس زمانے میں ہونے والے ہر حادثہ یا اخباری رپورٹ پر افسانے کا پلاٹ تیار کر کے طبقاتی کشمکش اور سماجی نابرابری کو ابھارنے کی کوشش کی۔

اخباری ہونے کی وجہ یہ بھی تھی کہ ادب اور حسن کے معیار کو بدلنے کے لیے ترقی پسندوں نے اسلوب

کی نزاکت کو بالکل نظر انداز کر دیا تھا جب کہ پریم چند نے حسن کے معیار کو بدلنے کے ساتھ ساتھ اپنی خستہ حالی پر بھی غور کرنے کی درخواست کی تھی جس سے مراد سیاسی، سماجی، معاشی، علمی و تہذیبی ہر سطح کی خستہ حالی تھی لیکن اس زمانے کے لکھنے والوں نے ترقی اور خستہ حالی کی تخصیص محض معاشی مسائل تک رکھی۔ اور ادبی ترقی کو ایک اضافی شے سمجھ لیا لہٰذا مواد اور اسلوب میں عدم توازن کے باعث اظہار میں ناہمواری اور یکسانیت پیدا ہوگئی۔ انتہا پسندی کی حد تک موضوع اور مواد کی اولیت کا طرف دار ہونے کی وجہ سے افسانوی متن میں کثیر الجہتی کا فقدان ہوتا چلا گیا اور اس نظریہ کے بے لچک رویوں نے خود اپنے دائرہ کار کو محدود کر دیا۔ لیکن اسی عہد کے کئی افسانہ نگار ایسے ہیں جنھوں نے تعیم زدگی سے دامن بچا کر افسانہ کی منفرد شناخت متعین کرنے میں مدد کی اور ان کے تخلیقی رویوں نے ایک بڑے پیمانے پر اردو افسانہ کو متعارف کرانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ان میں کرشن چندر، منٹو، بیدی، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

خواجہ احمد عباس کا شمار بھی ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ افسانے کے علاوہ انھوں نے اظہار کے دوسرے وسائل مثلاً، ڈرامہ نگاری، صحافت، کالم نویسی اور فلم سازی میں بھی طبع آزمائی کی۔ لیکن افسانہ نگاری ان کا خاص میدان رہا۔ ان کے بیشتر افسانے ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادوں پر پورے اترتے ہیں۔ انھوں نے سماجی تبدیلیوں کو حتی الامکان ہندوستان کی تہذیب، معاشرتی، سیاسی اور اقتصادی منظرنامے پر ہونے والی اتھل پتھل کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ لیکن موضوعات کو برتنے میں کسی فنی نقطۂ نظر کی پابندی نہیں کی جس کی وجہ سے وہ تاثر برقرار نہ رکھ سکے جو حیات اللہ انصاری کے افسانہ ''آخری کوشش'' یا کرشن چندر کے ''کالو بھنگی'' میں موجود ہے۔ جو پوری فنی خوبیوں کے ساتھ ترقی پسند نظریہ کی نمائندگی کے شاہکار افسانے ثابت ہوئے۔ اس بات کا ثبوت ان کا افسانہ ''تین بھنگی'' ہے۔ کسی اخبار میں چھپی ہوئی خبر کے ایک ٹکڑے کو افسانے کا محرک بنایا ہے۔ جس میں یہ درج ہے کہ آج سے جو بھنگی کے پیشہ میں آئے گا اسے تنخواہ کے ساتھ ساتھ الاؤنس بھی ملے گا۔ اس میں یہ بھی وضاحت ہے کہ یہ قدم چھوا چھوت کو ختم کرنے کے لیے اٹھایا جارہا

ہے۔اس خبر کو سن کر تین بھنگی حاضر ہو جاتے ہیں، جمعدار ان تینوں سے ایک ایک کر کے طنزاً اور انتقاماً ان کے خاندانی پس منظر کے متعلق سوالات کرتا ہے۔اس طرح منکشف ہوتا ہے اس میں ایک پنڈت، دوسرا کائستھ اور تیسرا شیخ ہے۔یہ تینوں اونچے اور زمیندار طبقے سے ہیں جن کے آباواجداد نے اپنی عیاشیوں میں ساری جائیداد اڑادی ہے۔بے روزگاری کے سبب یہ نوبت آگئی کہ یہ بھنگی کے پیشے کے لیے تیار ہیں۔اس میں ایک پہلو یہ پوشیدہ ہے کہ بوجہ شرم وہ لوگ پہلے کبھی اس پیشے کے لیے سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔مگر سرکار کے انقلابی اقدام نے ان کی روزی روٹی کے لیے ایک راستہ ہموار کیا جس پر چل کر انھیں عار بھی محسوس نہ ہو اور سماجی نا برابری کو ختم کرنے کے نام پر ان کا معاشی مسئلہ حل ہو جائے۔لیکن جمعدار کے طنزیہ جملے یہ واضح کرتے ہیں۔ بقول اقبال ؎ ”طریق کوہ کن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی“۔اور شاید اسی لیے خواجہ احمد عباس نے مجموعہ کے دیباچہ میں ”تین بھنگی“ اور ”میری لیلیٰ کی پتلون“ کے عنوان کے ساتھ ”نئے ہریجن“ کا لفظ استعمال کیا ہے ۔موخرالذکر افسانے میں ایک بھنگی لڑکا جسے بچپن میں اچھوت کہہ کر برابر میں بیٹھانے سے گریز کیا جاتا تھا اس لیے عاجز آکر وہ بمبئی جاکر نوکری کر لیتا ہے وہاں کے کھلے ماحول میں اسے ہر طرح کے لوگوں کے ساتھ اٹھنے بیٹھنے کے بہتر یہ مواقع نصیب ہوتے ہیں کملا راٹھور نام کی لڑکی سے اسے عشق بھی ہو جاتا ہے لیکن پھر وہی معاشی نابرابری آڑے آجاتی ہے اور وہ عشق کی ناآسودگی سے دوچار ہوتا ہے۔اس طرح یہ واضح ہوتا ہے قوانین و آئین کی تبدیلیاں، انقلاب و یکسانیت کی باتیں محض باتیں ہی ہیں۔خواجہ احمد عباس کی افسانہ نگاری کی ان خصوصیات کا ذکر ڈاکٹر ابو بکر عباد نے اپنی کتاب ”تقلید سے پرے“ میں شامل مضمون ”ترقی پسندوں کا پہلا درویش: خواجہ احمد عباس“ میں کرتے ہوئے موضوعات کے دائرے کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ”خواجہ صاحب نے عصری زندگی کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی مسائل کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے اور جدید معاشرے کے کھوکھلے پن کو ہنرمندی سے دکھایا ہے۔وہ انفرادی

انسان سے زیادہ معاشرتی انسان کی تصویر کشی کرتے ہیں جس میں ظلم کے خلاف ان کا سیاسی نقطہ نظر خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ بیشتر افسانوں میں انسان کا ارتقاء سماجی ارتقاء سے وابستہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ تسلیم کرنا چاہیے کہ فکر و خیال اور موضوعات کے اعتبار سے خواجہ احمد عباس کی کہانیاں بے حد اہم ہیں لیکن فن اور ٹریٹمنٹ کے لحاظ سے انھیں اعلیٰ پیانے کے افسانوں میں بمشکل ہی شامل کیا جا سکتا ہے۔'' [۱]

خواجہ احمد عباس کے یہاں فنی کمزوریوں کی طرف دوسرے نقادوں نے بھی اشارے کیے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہی رہی کہ انھوں نے عجلت میں افسانوں کو صحافتی رنگ دے دیا اور صرف موضوع پر سارا زور صرف کر کے فن کو یکسر نظر انداز کیا۔ اور سنسنی خیزی کی طرف متوجہ ہو کر فضا اور منظر میں رنگ آمیزی کے بجائے کیمرہ مین کی طرح جوں کا توں بیان کر دیا۔ صرف خواجہ احمد عباس ہی نہیں بلکہ بیشتر افسانہ نگار اس بیماری کا شکار نظر آتے ہیں۔ اسی لیے یہ الزام بھی بڑی حد تک صحیح ہے کہ ترقی پسندی نے افسانے کی بنیادی سرشت کو تبدیل کر کے صحافتی بیانیہ سے قریب تر کر دیا جو صرف ہنگامی اور وقتی تھا جب کہ فکر و شعور کی تبدیلی کے لیے موثر اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے اس کمی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ترقی پسند نقاد محمد حسن نے لکھا ہے کہ:۔

''جب ادب کا مقصد اس قدر میکانکی طور پر سیاسی پرچار قرار دے دیا جائے ہیئت اور ادبی اسلوب سے توجہ ہٹنا قدرتی بات ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کی نظریں محض نفس مضمون پر جمی ہوئی تھیں۔ ادب کی تمام ترجمالیاتی قدریں اور روایات رفتہ رفتہ مٹ رہی تھیں یہاں ادیب زندگی کے سارے چھوٹے بڑے مسائل اور مظاہر کو چھوڑ کر محض سیاست کے سیدھے خط پر آکر ٹھہر گئے تھے۔ ادبی روایات اور اسلوب بیان کے سارے حسن کو چھوڑ کر کبھی دونیم دیہاتی زبان میں نعرہ بازی کا تجربہ کر رہے تھے اور کبھی فارسی زدہ ترکیبوں اور رومانوی

---

[۱] تقلید سے پرے، ابوبکر عباد، بک کارپوریشن، دہلی۔ ۲۰۱۵، ص: ۱۶۲

تمثیلوں کے ذریعہ اسی ایک بات کو گھما پھرا کر کہنے کے تجربے میں مشغول تھے۔'' [1]

اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند تنقید نے نفس مضمون اور ادیب کے سماجی پس منظر کے تجربے کے علاوہ اس بات پر زور دیا کہ ایسے افسانے لکھے جائیں جس میں سماجی مساوات، اتحاد و اتفاق کا پیغام ہو۔ چنانچہ بعض افسانہ نگاروں نے نہایت ہی معمولی موضوع کو بڑے ہی پر جوش اور بلند آہنگ پیرائے میں پیش کیا تاکہ اس سے ایک نئے معاشرے کی تعمیر اور رہبری ہو سکے اور ساتھ ساتھ ان کے اندر آگے بڑھنے اور جابر قوتوں سے ٹکرانے کا جذبہ پیدا ہو سکے۔ یہاں تک کہ کرشن چندر جیسے دور اندیش افسانہ نگار کو بھی ابتدا میں ان آزمائشوں سے دوچار ہونا پڑا۔ جس کی بہترین مثال ان کے دوسرے مجموعے ''نظارے'' کے افسانوں سے ملتی ہے۔ ان افسانوں میں دولت مند طبقے کی آسائشوں سے نچلے طبقے میں پیدا ہونے والے ذہنی الجھاؤ کو بعد میں ایک انقلابی احتجاج کی صورت میں تبدیل ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ افسانہ ''جنت اور جہنم'' کے اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

''یہ کیوں کر ہوتا ہے کہ ایک تنومند کسان دن بھر ایمانداری اور صدق دلی سے کام کرتا ہے اور دن بھر خدا کو یاد کرتا ہے پھر بھی اپنے بچوں کے لیے نان و نفقہ مہیا نہیں کر سکتا اور دوسری طرف وہ لوگ بھی ہیں جو اپنے گناہوں اور اوباشیوں کا بار گراں لیے ہوئے میدانوں کی تپتی ہوئی فضاؤں کو چھوڑ کر اس دلفریب وادی میں جنت کے مزے لوٹنے آجاتے ہیں پھر اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ جن لوگوں نے اس دنیا میں غریب کی جنت ہتھیالی ہے وہ اگلی دنیا میں بھی اس غریب کی جنت نہیں چھین لیں گے۔'' [2]

تذبذب اور کشمکش کی یہ کیفیت اس مجموعے کے دوسرے افسانے ''دیکھی نیٹر'' تک پہنچتے پہنچتے ختم ہو جاتی ہے

۱۔ ادبی تنقیدیں، محمد حسن، لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۴ء، ص: ۱۰۱

۲۔ جنت اور جہنم، مشمولہ نظارے، کرشن چندر، ایشیا پبلیکیشنز نئی دہلی، ۱۹۹۸ء، ص: ۱۴

اوران ڈرے سہمے افراد کے رویے تبدیل ہوکر جارحانہ شکل اختیار کر لیتے ہیں اور وہ لوگ جاگیرداروں کی حویلیاں جلانے اور تباہ و برباد کردینے کی دھمکیاں دے کر جذباتی تسلی حاصل کرتے ہیں۔

لیکن ادب کو کسی مخصوص طبقہ کی نظروں سے یا طرز زندگی کے حوالے سے دیکھنا ناممکن ہے۔ کیوں کہ انتصاص سے ادبی قدریں اور فکری جہتیں نظر انداز ہونے لگتی ہیں۔ یہی المیہ ترقی پسند ادبی تحریروں کے ساتھ ہوا۔ عام زندگی سے تجربات اخذ کرنے کے بجائے سیاسی، سماجی، ثقافتی اور طبقاتی کشمکش کی تلاش شروع کردی جس کی وجہ سے افسانہ مسائل کے حل کا نسخہ بنتا تو دور زندگی کی الجھنوں سے پریشان طبقہ کے لیے انبساط آفریں و فرحت بخش بھی نہ بن سکا۔ ترقی پسند افسانے میں ذہنی بصیرت کے فقدان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے محمد حسن لکھتے ہیں۔

> ''ایک طرف ادیب خود اپنی ذات اور اپنے جذبے سے بے گانہ ہو گیا اور دوسری طرف ایک فلسفے کو پیش کرنے کی دھن میں اس کی نظر سے اجتماعی زندگی کا پس منظر گم ہو گیا۔ کرشن چندر کے افسانے دیکھیے ''زندگی کے موڑ پر'' سے لے کر پھول سرخ ہیں یا برہم پتر اتک وہ سماجی زندگی کے گہرے نقوش رہن سہن، بات چیت کے نقشے لسی کے گلاس اور بس اسٹینڈ کی گروسب کہیں گم ہو گئے۔ اور ان کی جگہ سیدھے سپاٹ کردار ہیں بغیر نشیب و فراز کے واقعات ہیں اور جملوں کے سہارے چلتی ہوئی عبارتیں۔''[1]

محمد حسن کی اس رائے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کو خواہ افسانہ ہو یا شاعری عوامی فلاح و بہبود کے لیے آلہ کار تصور کرنا اس قدر اضافی ہے کہ اس رویے سے صرف سطحی قسم کی تحریریں وجود میں آسکتی ہیں۔ ترقی پسند نقادوں کے تجزیے یا ترقی پسند افسانہ نگار کی تحریروں پر دیے گئے بیانات بسا اوقات خود ان کی نظریہ سازی کی نفی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ ثابت کرتے ہیں کہ افادیت کے حد سے زیادہ مطالبے نے

---

[1] ادبی تنقیدیں، محمد حسن، لکھنو، ادارہ فروغ اردو،۱۹۵۴ء، ص:۱۰۳

افسانے کی صنف کو زک پہنچایا۔ محمد حسن نے ان اسباب کو بھی بیان کیا ہے جس کی وجہ سے افسانے اکہرے پن کا شکار ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"ادبی روایات اور اسلوب بیان کے سارے حسن کو چھوڑ کر کبھی وہ نیم دیہاتی زبان میں نعرہ بازی کا تجربہ کر رہے تھے اور کبھی فارسی زدہ ترکیبوں اور رومانی تمثیلوں کے ذریعہ اسی ایک بات (سیاست) کو گھما پھرا کر کہنے کے تجربے میں مشغول تھے۔" [۱]

ترقی پسند تنقیدی نظریات کے اتباع یا پھر وفور جذبات میں اس عہد کے افسانہ نگاروں نے فطری افتاد طبع اور تخلیقی عمل کے تقاضوں سے صرف نظر کرتے ہوئے اپنی تخلیق کو احتجاج و انقلاب اور سماجی کشمکش کی نذر کر دیا۔ اس ضمن میں محمد حسن کے اسی تنقیدی مضمون کا ایک اقتباس سامنے رکھنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ وہ لکھتے ہیں:

"ہمارے افسانوں کے متاع فکر پر غور کیجئے تو وہ بہت محدود ہے سوائے زندگی کی آرزومندی اور اس کے شکست ہو جانے کی داستان کے ان میں کوئی نظام فکر اور سوچ کے پہلو نہیں ملتے۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار زندگی کے مختلف اجزاء کو الگ الگ دیکھنے کا عادی ہے وہ زندگی کے بارے میں کوئی بنیادی نقطہ نظر اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کے سامنے کائنات اور اس کی زندگی کے مسائل پوری طرح واضح نہیں ہوئے اس نے سوچا ہی نہیں کہ زندگی میں غم، مسرت، علم و عمل اور خیر و شر کے کیا معنی ہیں اس کی بنیادی قدریں کیا ہیں اور جو ذرہ چمکتا نظر آتا ہے اسی کو اٹھا کر اپنی جھولی میں ڈال لیتا ہے۔" [۲]

ان تنقیدی نظریات نے افسانہ میں بڑی اتھل پتھل پیدا کر دی اور افسانہ کو کشمکش سے دوچار کیا۔ ایک

۱۔ ترقی پسند تحریک ایک جائزہ، مشمولہ ادبی تنقید، محمد حسن، ص: ۱۰۱۔

۲۔ ادبی تنقید، محمد حسن، لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۴ء، ص: ۱۳۰۔

طرف تو اس نظریہ نے ترکیب، فارم اور زبان کو نظر انداز کر کے نفس مضمون اور مواد پر توجہ صرف کرنے پر اصرار کیا اور صاف لفظوں میں کہہ دیا کہ زبان و اسلوب پر غور کرنے سے تسکین بخش نتائج نہیں برآمد ہو سکتے۔ احمد علی لکھتے ہیں:

"ہمیں ایسا لٹریچر ہونا چاہیے جو اپنی تخلیق میں تکلیف دہ ہی کیوں نہ ہو، جس میں سجاوٹ پر کوئی زور نہ دیا جائے۔ نہ ترکیب پر نہ فارم پر، اس کے برخلاف اس کو چاہیے نفس مضمون کی سچائی پر زیادہ زور دے اور زیادہ واضح اور زیادہ عوامی ہو۔"[۱]

نقادوں نے رمزیت و ایمائیت علامات و استعارات اور تہہ داری کو حقیقی فکر و خیال سے فرار کا راستہ قرار دے دیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ افسانے ایک سپاٹ حقیقت کا بیان معلوم ہونے لگے۔ اور دوسری طرف جب افسانے کا جائزہ لیا گیا تو یہ شکوے زبان زد رہے کہ ترقی پسند افسانہ نگار مذاق سلیم اور توازن کھو کر افسانہ لکھ رہے ہیں۔ چنانچہ کرشن چندر اپنے آرائشی و تخیلی انداز کی وجہ سے ترقی پسند نقادوں کے درمیان ہمیشہ معتوب قرار دیے جاتے رہے۔ محمد حسن نے اپنی کتاب "ادبی تنقید" میں شامل مضمون "اردو افسانہ" میں کرشن چندر کے افسانوی ادب کی خوبیوں کا اعتراف کرنے کے باوجود یہ کہا کہ "ان میں وہ حسن نہیں جو سماجی زندگی کے عکس اور شعور سے پیدا ہوتا ہے۔" (ص:۱۲۳) ور جدید نقادوں میں ان کے افسانے اشاریت و وحدت کے فقدان کے نتیجہ میں سخت تنقید کا نشانہ بنتے رہے۔ ترقی پسند نقادوں کے پیش نظر ان کے نظریہ کی نمائندگی کرنے والے افسانے ضرور رہے ہوں گے مگر انھوں نے تجزیاتی طریقہ کار حتی کہ افسانے کی نشان دہی کیے بغیر مجموعی طور پر یہ تاثر پیش کیا ہے کہ موضوع کے انتخاب کا شعور مثلاً ظالم قوتوں سے تصادم کا رویہ، اشتراکیت، انقلاب اور انسان دوستی وغیرہ کرشن چندر کے افسانوں کو اعلیٰ و ارفع مقام عطا کرتے ہیں۔ وہ واقعات کا تانا بانا

۱۔ آرٹ کا ترقی پسند نظریہ، احمد علی "اردو" جولائی ۱۹۳۶۔ بحوالہ، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷، ص:۲۶۴

نافارمولوں سے نہیں بلکہ زندگی کے مشاہدے سے اخذ کرتے ہیں اور حقائق کو ان کی پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔اس ضمن میں احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

"جو بات کرشن چندر کے فن میں حسن پیدا کرتی ہے وہی دو قسم کے انتہا پسندوں کے یہاں عیب بن گئی زاہد تنگ نظر انھیں کافر کہتا ہے اور کافر مسلمان قرار دیتا ہے ایک کو شکایت ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں مارکسزم اور کمیونزم کے نظریات پیش نہیں کیے، طبقاتی کشمکش ہی کو اپنے افسانوں کی بنیاد نہیں بنایا، ترقی پسندی کا نام لے کر رومانیت کی اشاعت کی۔دوسرا کہتا ہے کہ ایک مخصوص نقطۂ نظر سے وابستگی کا اظہار کر کے انھوں نے فن کے تقدس کو نقصان پہنچایا اور آرٹ سے روگردانی کی۔"[1]

کرشن چندر کے حوالے سے احتشام حسین نے جس مسئلہ کی نشان دہی کی ہے اس عہد کے تقریباً تمام افسانہ نگاروں کے سامنے اس طرح کے مسائل درپیش تھے کیوں کہ ترقی پسند تنقید نے مقاصد کی بالادستی اور سماجی نقطۂ نظر کے اظہار پر اس قدر زور دیا کہ فنی قدروں کو برقرار رکھنا ایک بڑا چیلنج ثابت ہو گیا تھا۔وارث علوی نے اپنے مضمون "کرشن چندر کی افسانہ نگاری" میں بلا تکلف کرشن چندر کے افسانوں کو پروپیگنڈے سے تعبیر کیا ہے۔ادب برائے زندگی کے نظریہ کو ملحوظ خاطر رکھنے کی وجہ سے وارث علوی کو کرشن چندر کا افسانہ "ایک خوشبو اڑی سی" کا اختتام مصنوعی اور سنسنی خیز معلوم ہوتا ہے۔آخر میں یک طرفہ محبت کے نتیجہ میں لڑکی کی خودکشی اور پھر اس کی محبت سے لڑکے کو باخبر کرانے کو وارث علوی نے میلوڈرامائیت سے مماثل قرار دیا ہے۔لیکن یہاں پر غربت کو المیہ بنا کر طبقاتی کشمکش کو اجاگر کرنا مقصود تھا اس لیے اس غریب لڑکی کی خودکشی لازمی ہو گئی تھی ورنہ کرشن چندر تکمیل فن کے رموز سے خوب واقف تھے۔

وارث علوی اسی طرح کرشن چندر کے شاہکار افسانہ "پورے چاند کی رات" کے موضوع کی سطحیت کی

---

[1] کرشن چندر اور ان کے افسانے،مرتبہ اطہر پرویز،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۱۹۹۶،ص:۳۳

طرف اشارہ کرتے ہیں کہ اس میں نہ تو بلند تخیل ہے اور نہ ہی حقیقت نگاری کا کوئی تصور۔ دو محبت کرنے والوں کو ایک ہلکی سی غلط فہمی کے سبب جدا کرا کے پھر بڑھاپے میں ملوانے کا اتفاق نہایت ہی ڈرامائی ہے۔ دو محبت کرنے والوں کے بچھڑنے کے غم کی ہولناکی اور ویراں سامانی کو گرفت میں لینا کرشن چندر کے فنی استعداد سے پرے تھا۔ اسی لیے انھوں نے بے ڈھب کی فنتاسی کا سہارا لیا ہے۔ حقیقت بیانی کا عجز انھیں فنتاسی کی طرف لے جاتا ہے لیکن سماجی واشتراکی حد بندیاں اسے بھی موثر نہیں ہونے دیتیں۔ اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر فنتاسی کا استعمال ان حقائق کے بیان کے لیے کرتے ہیں جنھیں بیان کرنے کا بہترین طریقہ سماجی حقیقت نگاری کی جز رس فطرت پسندی، یا دستاویزیت یا ڈرامائی یا غیر شخصی حقیقت نگاری کا طریقہ ہے۔ وہ سوفٹ یا ہکسلے یا جارج آرویل کی طرح طنزیہ فنتاسیز بھی لکھ سکتے تھے جو سماجی صورت حال کو بے نقاب کرنے کا نہایت موثر طریقہ ہے۔ لیکن کرشن چندر نے رومان، حقیقت نگاری، داستان طرازی، حکایت نویسی، طنز و مزاح، فنتاسی کا ایسا ملغوبہ تراشا کہ وہ کسی بھی ایک طریقہ کار اور تکنیک کے ساتھ مکمل انصاف نہیں کر سکے۔ کسی ایک طریقہ کار کو نظم وضبط سے نبھانے اور اس کے تخلیقی امکانات کو کھنگالنے میں فنکار کی کسوٹی ہے۔ حقیقت نگاری کرتے کرتے فنکار کی سانس پھول جائے تو فنتاسی کا سہارا لینا یا جہاں ڈرامائی تصادم کے ذریعہ ہی حقیقت کو بے نقاب کیا جا سکتا ہو وہاں غنائیت اور شعریت کی بیساکھیوں پر چلنا عجز فنکاری کی دلیل ہے۔''[1]

کرشن چندر کے افسانوی ادب کو موضوع بنا کر وارث علوی پورے ترقی پسند افسانے پر سوال قائم کرتے ہیں کہ سماجی ناانصافی، ظلم واستحصال کو موضوع بنا کر سماجی تبدیلی کی خواہش کو ترقی پسند افسانہ نگار کس حد تک تخلیقی بنا

---

[1] اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتب، گوپی چند نارنگ، ۲۰۰۸ء، ص: ۲۹۵

سکے ہیں۔ صرف موضوع کو اہمیت دے کر افسانہ لکھنا ناممکن ہے ایسی صورت میں ادب نہیں بلکہ ایک سماجی دستاویز تیار ہوسکتا ہے۔ غربت اور بھکمری کو ظلم و جبر کا ایک تخلیقی استعارہ بنا کر پیش کرنے میں جو اثر پیدا ہوسکتا ہے وہ توضیحی بیانیہ سے ہرگز نہیں ہوسکتا۔ اگر کرشن چندر بیانیہ کی شرطوں اور افسانہ کی شعریات کو ثانوی حیثیت دے کر اس کے داخلی عوامل کو التوا میں ڈالتے ہوئے محض خارجی عوامل کو اہمیت نہ دیتے تو ان کے افسانے تین غنڈے، ایک مگر مچھ ایک سیتا، خالی قبر، ان داتا، چابک، مرزا پکی، کنواری، وغیرہ اردو کے شاہکار افسانے ہوتے اور وارث علوی انھیں بے لطف چٹکلے کا نام نہ دیتے۔ اور نہ ہی یہ الزام عائد ہوتا کہ غربت ان کے لیے سماجی مسئلہ نہیں بلکہ فنی مسئلہ ہے۔ کرشن چندر نے جنسی جرائم، بداخلاقی و بے مروتی، عورتوں کی حق تلفی غرض یہ کہ تمام مسائل کو طبقاتی رنگ دے دیا ہے۔ اسی لیے وارث علوی نے لکھا ہے کہ:۔

> "کرشن چندر بے شمار ایسی چیزیں لکھتے رہے جو بنیادی طور پر صحافیانہ تھیں۔ جن موضوعات پر انھوں نے لکھا وہ آرٹ کا انداز تھا ہی نہیں۔ یہ آرٹ نہیں نان آرٹ تھا جو مسرت نہیں ذہنی تردد اور خلجان پیدا کرتا تھا۔ بصیرت نہیں بلکہ فکری الجھن اور دانشورانہ کنفیوژن پیدا کرتا تھا۔"[1]

وارث علوی نے اپنے اس مضمون میں ترقی پسند تنقیدی نظریات سے ایک معروضی تعلق رکھتے ہوئے کرشن چندر کے افسانوں میں موضوع کی نوعیت، ہمہ جہتی و گہرائی کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ترقی پسندوں کی انتہا پسندی سے مختلف اپنے ناقدانہ تصورات و تعصبات کی سخت گیری پر کرشن چندر کے کمزور افسانوں کو پرکھنے کی سعی کی ہے جس میں وہ افسانے کو نسبتاً زیادہ وسیع تناظر میں پرکھنے کی طرف مائل ہیں۔ لیکن ان کے تنقیدی تجزیہ کے بین السطور سے افسانے کے فنی اصولوں کے نظر انداز ہونے کا جواز بھی مل جاتا ہے۔ جس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ صرف موضوع و مواد کی سطح پر تجربات کرنے کا رجحان کچھ تو وقت کا

۱۔ اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتب، گوپی چند نارنگ، ۲۰۰۸، ص: ۳۰۳

تقاضا تھا لیکن اس سے کہیں زیادہ ترقی پسند تنقید کے سکہ بند تصورات نے افسانہ نگاروں کو ورغلایا جس کی وجہ سے وہ حقیقت کی گہرائی میں ڈوبنے کے بجائے جزوی طور پر ظاہری سچائیوں کی عکاسی کرتے رہے اور غربت سے پیدا شدہ مسائل کو ہمہ گیر فلسفیانہ وحدت کے طور پر پیش نہ کر سکے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ان فنی وسیلوں سے محروم ائی جو فن پارے کو تہہ دار اور دور رس معنی فراہم کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وارث علوی رقمطراز ہیں:

''ترقی پسند نقادوں نے ادب کا جو نظریہ پیش کیا تھا اس کے تحت ادب کی تخلیق ممکن تھی ہی نہیں۔ صرف پروپیگنڈہ لکھا جا سکتا ہے۔ پروپیگنڈے کو دلچسپ بنانے کے لیے پروپیگنڈسٹ ادبی طریقہ کار کا ناجائز استعمال کرتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح کمرشیل آرٹ ہائی آرٹ کے مہتم بالشان موضوعات اور اسالیب کو اڑاتا ہے اور انھیں بازاری اور عامیانہ طریقے پر پیش کرتا ہے۔ ترقی پسند نقادوں کو جو اعتراض ہے وہ اسی ادبی رنگ آمیزی پر ہے ورنہ ان کے پاس نہ تو سماجی احتجاج کے ادب کا کوئی اعلیٰ تصور موجود تھا نہ حقیقت نگاری کا۔ ترقی پسند نقادوں کی عدم آگہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے نظریات کو ٹھوس ادبی تجربات پر قائم نہیں کرنا چاہتے تھے بلکہ محض نظریہ کے زور پر ایسا ادب لکھوانا چاہتے تھے جو ادب بھی ہو اور پروپیگنڈا بھی۔ یہ تنقید کا عمل معکوس ہے، کہ تنقید میں جو کچھ لکھا جاتا ہے اس کا تخمینہ اور محاسبہ ہوتا ہے۔ کیا لکھنا چاہیے اس کا منصوبہ نہیں کہ منصوبہ بندی پروپیگنڈے کا طریقہ کار ہے۔ ترقی پسند نقاد نے ایسی فضا پیدا کی تھی جس میں کرشن چندر ہی رہ سکتے تھے اور عصمت ہی پنپ سکتے تھے۔''[1]

وارث علوی کا یہ بیان اپنی جگہ تسلیم شدہ ہے اور کرشن چندر کے علاوہ دوسرے افسانہ نگار کی تحریروں کے لیے جواز بھی فراہم کرتا ہے کہ ترقی پسند تنقید نے اپنی سہل انگاری کے سبب صرف موضوع پر توجہ مرکوز کی اور پھر ہر

---

[1] اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتب، گوپی چند نارنگ، ۲۰۰۸ء، ص: ۲۹۸

موضوع کو طبقاتی رنگ عطا کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجہ میں افسانے کو بڑا نقصان ہوا۔ لیکن وارث علوی کے تنقیدی پیمانے جو انھوں نے کرشن چندر کی تحریروں کے لیے استعمال کیے ہیں اس میں عین ممکن ہے کہ شعوری انفرادیت پسندی کا رجحان غالب نظر آتا ہو لیکن ان کے اس طرز نقد میں ہی عملی طور پر براہ راست موضوع اور مواد کو زیر بحث آنے کا موقع ملا ورنہ ترقی پسند نقادوں کے مضامین میں موضوع کا تجزیہ برائے نام ہی ملتا ہے۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری پر لکھی گئی نمائندہ تنقیدی تحریروں میں کوئی بھی افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش نہیں کرتیں۔ احتشام حسین نے مجموعی طور پر ان کے موضوع اور غالب نقطہ نظر کو بیان کر کے بحث ختم کر دی ہے۔ محمد علی صدیقی نے ذاتی رویے کے بیان تک خود کو محدود رکھا اور عظیم الشان صدیقی نے ابتدائی افسانوں کے تجزیے کیے جنھیں عموماً رومانوی افسانوں کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ اور اس کے علاوہ وہ نقادوں کی تحریریں ایسی ہیں جہاں ادب اور سماج یا انقلاب کی بحثوں کی افراتفری میں افسانہ کا خود مکتفی تصور کہیں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور ان کے شاہکار افسانے ''مہالکشمی کا پل'' کالو بھنگی، بالکونی، تائی ایسری، غالیچہ، اور گرجن کی ایک شام وغیرہ پر تنقید و تجزیے بہت کم ملتے ہیں جس سے ان کی ادبی و فنی خوبصورتی نمایاں ہو سکے۔ ان افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں ترقی پسندی موضوع کی تہہ داری پر غالب نہیں آتی۔ ''مثلاً مہالکشمی کا پل'' میں افسانہ کا راوی شعوری طور پر پل کے دونوں جانب پھیلی ہوئی ساڑیوں کی نوعیت اور تفریق کی طرف اشارہ کر کے قاری کو بتانا چاہتا ہے کہ وہ دو طبقات کی کشمکش کو اجاگر کر کے عوام کو مصالحت و مفاہمت کا پیغام اور غور و فکر کی دعوت دینا چاہتا ہے، لیکن ان سب میں مصنف اپنے نظریہ کا اعلان کرنے کے لیے کہیں دخیل نہیں ہوتا جیسا کہ عموماً ترقی پسندوں کے متعلق کہا جاتا ہے۔ اور نہ ہی کوئی منصوبہ بندی کی نمائش جبکہ راوی اپنے مخاطب کو ایک تماشائی کی طرح ہی ٹریٹ کرتا ہے۔ وہ اس طرح کہ پورے افسانے میں سوائے راوی کی باتیں سننے کے وہ کوئی عمل کرتا ہوا نظر نہیں آتا اور نہ ہی کوئی تاثر ظاہر کرتا ہے۔ ملک کے قانون سازوں اور دولت مندوں کے خلاف غصے کا اظہار کرنے کے بجائے راوی اپنے جذبات کو زہریلے طنز

میں چھپالیتا ہے۔

ترقی پسند تنقید کے پورے سرمائے پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے نظریہ سازی کی سطح سے وہ آگے بڑھی ہی نہیں۔ لیکن بعد کے زمانے میں اس نظریہ تنقید سے کسب فیض کر کے افسانے کے موضوع، اس کے اخلاق و سماجیت پر تبصرہ کرنے کا رجحان عام ہوا یہاں تک کہ آزادی کے بعد سے اب تک کے تنقیدی رجحان میں اس طریقہ کار کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اس لیے اس باب میں ترقی پسند نقادوں کے علاوہ اس نظریہ سے شعوری ولاشعوری طور پر متاثر ہونے والی تحریروں پر بحث و مباحثہ کے امکانات زیادہ ہیں۔ وارث علوی نے اگرچہ ترقی پسندی سے استفادہ نہیں کیا ہے لیکن ان کی تربیت میں کم و بیش اس نظریہ کا رول رہا ہے اس لیے کرشن چندر کی افسانہ نگاری پر لکھتے ہوئے انھوں نے موضوع اور مواد کی معنویت پر زیادہ زور دیا ہے۔ موضوع کی وضاحت اور واقعہ کی نوعیت بیان کرنے میں کرداروں کی طرف انھوں نے توجہ نہیں کی۔ وارث علوی کے مطابق انھوں نے پلاٹ پر کرداروں کو قربان کر دیا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ کرشن چندر نے پلاٹ کو منظم رکھنے، زبان کو سنوارنے یا کرداروں کو منفرد بنانے، کی سطح سے بالاتر ہو کر سماجی مسائل کو آرٹ بنانے پر توجہ دی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کبالا، ویکسی نیٹر، کالو بھنگی، نائی ایسری، آنگی وغیرہ جیسے کرداروں کی تخلیق ان کی فن کاری کی بہترین دلیل قرار پائے جو سماج کے مکروہات، معاشی نظام کی تنگی کو پیش کرنے کے باوجود اپنی سرشت پر برقرار رہے۔ اسی لیے محمد حسن عسکری نے کرشن چندر کے سماجی تجربہ اور پیشکش کے طریقہ کار کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> "ڈھونڈنے والوں کو کرشن چندر کے افسانوں میں بھی کردار مل گئے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے۔ اس کا ہر افسانہ ایک سماجی تاثر ہوتا ہے۔ اس لیے کردار نگاری اس کی نمایاں خصوصیت ہو ہی نہیں سکتی۔ کرشن چندر کی عظمت اس میں نہیں ہے کہ وہ اچھے کردار پیش کر سکتا ہے۔ جو دوسرے بھی کر سکتے ہیں، اور شاید کرشن چندر سے بہتر۔۔ بلکہ اس میں

کہ وہ سماجی تاثر کے ساتھ آرٹ کو بھی قائم رکھ سکتا ہے۔ دراصل اس کے افسانوں کے اشخاص پر کردار کا اطلاق پوری طرح نہیں ہو سکتا، کیوں کہ کردار کے لیے لازمی ہے کہ اس میں اتنی انفرادیت ہو کہ وہ دوسروں سے الگ پہچانا جا سکے، لیکن کرشن چندر فرد اور انفرادیت کو اتنی اہمیت دیتا ہی نہیں۔ محض کردار نگاری اس کا مقصد نہیں ہوتا، بلکہ اپنے اشخاص کی مدد سے سماج کے بارے میں کوئی بات جتلانا، لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس کے اشخاص محض پتھر کے ٹکڑے ہوتے ہیں .... یا بے جان سماجی ٹائپ وہ انھیں اتنی انفرادیت ضرور دیتا ہے کہ وہ جی سکیں، وہ ہماری طرح ہی گوشت پوست کے انسان ہوتے ہیں، وہ برابر سوچتے ہیں محسوس کرتے ہیں اور پوری طرح زندہ ہیں۔ کرشن چندر خود بھی فطرت کا دلدادہ ہے۔ اور وہ اپنے اشخاص کو بھی اس سے متاثر ہونے کی اجازت نہیں دیتا ہے۔'' [1]

چوں کہ کرشن چندر کے افسانوں کا مطمح نظر سماج تھا اس لیے ان کے کردار بھی ایک مخصوص طبقے کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن ان کی طبیعت میں تفکر، سادگی، معصومیت کی آمیزش ہوتی ہے جو انھیں لازوال بناتی ہے۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ کرشن چندر نے اپنے پیش کردہ موضوعات، اسلوب کے تنوع اور حقیقی کرداروں کے ذریعہ افسانے میں وسعت پیدا کی۔

جس طرح بہت دنوں تک ابتدائی زمانے کے رومانی افسانوں کی وجہ سے کرشن چندر کے انقلابی واضطراری قسم کے افسانے موضوع بحث نہ بن سکے ٹھیک اسی طرح عصمت چغتائی کے افسانے ''لحاف'' کی وجہ سے ان کے بہت ہی کامیاب افسانے نظر انداز ہوتے رہے کیوں کہ ان پر فحش نگار یا جنسی حقیقت نگار کا لیبل لگ چکا تھا۔ لیکن بہت جلد ہی عصمت کو بعض ایسے باشعور قاری میسر آ گئے جنھوں نے ان کے افسانوں کی متعدد معنیاتی سطحوں کو اجاگر کر کے جنسی تنگنائے سے نکالنے میں اہم رول ادا کیا۔ مثلاً اپندر ناتھ اشک نے

---

[1] کرشن چندر اور ان کے افسانے، مرتبہ اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۶، ص: ۵۵

ملتوے عصمت کا موازنہ کرتے ہوئے واضح کیا کہ برہنہ حقیقت نگاری کے باوجود انھیں فحش نگار نہیں کہہ سکتے
بٹس کنول نے ان کے شخصی رویے کا جائزہ لیتے ہوئے انھیں بنیادی طور پر ترقی پسند قرار دیا اور کہا کہ ''عصمت
نے سیکس، جنسیت یا فحاشی کو اپنے افسانوں کا موضوع نہیں بنایا بلکہ ان کے اکثر افسانے جنسی ناآسودگی کے
موضوع سے تعلق رکھتے ہیں۔''[1] اور فضیل جعفری نے زور دے کر کہا کہ عصمت کے افسانہ لحاف پر کم علمی کے
سبب pornographic کا الزام عائد کیا گیا ہے۔ان کے تمام تجزیہ نگاروں میں کرشن چندر کی رائے کی
معنویت بھی قابل ذکر ہے۔ان کے لفظوں میں:۔

> ''میں جب عصمت کے افسانوں کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہوں تو ایک عجیب دشواری پیش آتی ہے
> ۔ان کے افسانے عام شاہراہ سے ہٹ کر ایک اور ہی نہج اختیار کر چکے ہیں۔ان کی حیثیت اس
> قدر مختلف اور منفرد نظر آتی ہے کہ ان پر عام ادبی اقدام کا اطلاق کرتے ہوئے کچھ دقت سی
> محسوس ہوتی ہے۔''[2]

لیکن جب کرشن چندر اپنے مضمون ''عصمت چغتائی کے افسانے ایک نئی فکری جہات'' (مشمولہ
عصمت نقد کی کسوٹی پر، مرتب۔جمیل اختر) میں عصمت کے یہاں سماجی مسائل اور موضوعات کے تنوع کا
جائزہ لیتے ہیں تو ایک ترقی پسند اور سماجی آدرش وادی کی حیثیت سے ان کے یہاں مزدوروں اور کسانوں کے
مسائل تلاش کرنے لگتے ہیں۔ وہ اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ عصمت کے یہاں موضوعات کی کمی نہیں
لیکن فوراً ہی وہ اپنا موقف بدل کر یہ کہنے پر مجبور نظر آتے ہیں کہ عصمت معاشرتی ذمہ داریوں کو قبول نہ کر سکیں۔
ترقی پسند شعریات کی رو سے ادب کے ذریعہ صرف حظ حاصل کرنا نہیں بلکہ زندگی کے لاینحل مسائل
کا حل فراہم کرنا، عوام کی بنیادی اور اہم خواہشات کو تسکین دینا بھی ہے۔اس لیے ترقی پسند تنقید نے روایت و

۱۔ عصمت نقد کی کسوٹی پر مرتبہ جمیل اختر، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن نئی دہلی، ۲۰۰۱، ص:۲۲۳

۲۔ ایضاً، ص:۲۶۵

بغاوت، ادب اور انقلاب جیسے نکات پر بحث کی اور افسانے میں ایسے موضوعات کو ترجیح دی جو پرانی اقدار و روایات اور فرسودہ تصورات کی نفی کرتے ہوں تاکہ سماجی اقدار کی تبدیلی و ترقی میں معاون و مددگار ثابت ہوں۔ ترقی پسند نقادوں کو عصمت چغتائی کی صورت میں ایک ایسی افسانہ نگار ملیں جن کی تحریریں روایت و معمولات سے بغاوت کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔ ترقی پسندوں نے جس بیباکی اور انقلابی رویے کو ادب کا نصب العین گردانا تھا وہ سب تقریباً عصمت کے افسانوں میں موجود ہیں۔ اس بات کی تائید کے لیے ترقی پسند نقاد سید محمد عقیل کے مضمون ''عصمت چغتائی اور ان کے افسانے'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

''اردو کہانیوں میں ترقی پسندوں کے ساتھ جو آزادی کی لہر آئی۔ اس میں بے باکی حق گوئی اور انقلابیت کے ساتھ ساتھ ایسی جرات بھی شامل تھی جو مجلسی تہذیب کی گھٹن اور رکھ رکھاؤ اصلیت کے خول کو توڑ کر انسان کو باہر لانا چاہتی تھی۔ اس نے ایک طرف یہ کہا اگر یہ ظاہری رکھ رکھاؤ اصلیت اور حقیقت سے عاری ہے تو اسے اپنائے رہنے سے کیا فائدہ۔ دوسری طرف ان خلشوں اور آرزوؤں کو ظاہر کر دینے کی حرارت بھی پیدا کی جن کے بغیر محسوسات اور دماغ میں طرح طرح کی الجھنیں اور پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں اور جو کج روی اختیار کر کے انسان کو مصائب کا شکار بنا سکتی ہیں اور جس سے معاشرے میں بھونچال سا آنے لگتا ہے۔۔۔ ترقی پسند اور ان کے حلقہ اثر کے لوگوں نے معاشرے سے سمجھوتہ کرنے میں، زندگی کی برق رفتاری کی تسکین نہ پا کر اس جرأت کو اور تیز کر کے باغیانہ رنگ دیا اور سچ کا لہجہ یہ ہوا کہ مانو یا نہ مانو لیکن ایسا ہی کہا جائے گا اور ایسا ہی عصمت کے تیکھے پن اور بے باکی کو، جو ان کی فطرت میں پہلے ہی موجود تھی اس سے اور ہوا ملی۔ ان کی طبیعت یوں بھی خیالات، بیانات اور واقعات غرض کسی کے لیے عامیانہ سطح پر کبھی نہیں اتری۔ وہ لیتی تو ان باتوں کو عام زندگی سے ہیں لیکن ایسی پیچیدہ

راہوں سے جوان کے خیال کی تصدیق کر سکیں۔" [1]

عصمت چغتائی "مانو یا نہ مانو" والا رویہ شروع سے آخر تک اپنی تحریروں میں استعمال کرتی رہیں۔ یہ رویہ ترقی پسند تحریک کی دین نہیں بلکہ ان کی سرشت میں شامل تھا۔ اس تحریک سے وابستہ ہونے کے بعد ان کے احتجاجی انداز میں مزید شدت پیدا ہو گئی۔ جس کا اعتراف انھوں نے خود یہ کہہ کر کیا ہے کہ صرف بزرگوں کے بندھنوں سے آزاد ہونا میرا نصب العین تھا ورنہ میں نے کسی خاص مقصد سے لکھنا شروع نہیں کیا تھا لیکن جو مقصد ترقی پسندی سے واضح ہوا اسے میری ذہنیت نے بڑے شوق سے قبول کیا۔ چیخ و پکار کی سطح تک بلند ہونے والی باغی آوازیں ان کے بچپن کے واقعات میں سنائی دیتی ہیں۔ جس کا اظہار ان کے افسانے "گیندا" میں نظر آتا ہے۔ لیکن ایک زمانے تک عصمت کے باغیانہ پن کو صرف ان کی جنسی حقیقت نگاری کے اظہار تک محدود رکھا گیا۔ اس ضمن میں مجنوں گورکھپوری کے ایک مضمون "عصمت کے افسانے" سے اقتباس ملاحظہ ہو۔

> "عصمت نے جس بے باکی اور جرات کے ساتھ ان پردوں کو فاش کرنا شروع کیا ہے ہمارے ادب میں اس کی کمی تھی اور اس کی ایک حد تک ضرورت بھی تھی۔ لوگ کہتے ہیں عصمت نے بے باکی اور عریانی میں مردوں کے بھی کان کاٹے ہیں۔ مگر مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس انداز کی جنسیاتی بے باکی (جس کو عریانی کہنا تو خیر غلط بیانی ہے اس لیے کہ عصمت کا فن اشاریت ہے) مردوں کے مجلے کی چیز ہی نہیں۔ فرض کیجیے تو ماننا پڑے گا کہ ایسی جرات ایک طناز عورت ہی کر سکتی ہے جو باغی ہو گئی ہو۔ اور عصمت ترقی پسند ہوں یا نہ ہوں انھیں باغی تسلیم ہی کرنا پڑے گا اگر چہ ان کی بغاوت ایک نقطہ پر مرکوز ہو کر رہ گئی۔" [2]

---

[1] عصمت اور ان کے افسانے، سید محمد عقیل، مشمولہ عصمت نقد کی کسوٹی پر مرتبہ جمیل اختر، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن، نئی دہلی، ۲۰۰۱۔ ص: ۳۰۲

[2] ایضاً، ص: ۲۹۶

اپنے اس مضمون میں مجنوں گورکھپوری بھی ایک تعمیمی رائے پر اکتفا کر کے ان کے موضوعات کے دائرے کو محدود کرنے کی طرف گامزن نظر آتے ہیں تاہم آگے چل کر ان کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی اس فنکاری پر حیرت کا اظہار کرتے ہیں کہ لحاف، گیندا، اور خدمت گار میں جس نفسیاتی واقفیت کو عصمت نے بے باکی سے بیان کر دیا ہے اسے ہمارے غلط معاشرتی معروضات اور ہمارے معاشرے کے ریاکارانہ اخلاقی معیار گوارا نہیں کر سکتے اس لیے ہمارے ادیب اسے بیان کرنے سے کتراتے ہیں کہ کہیں اس سے ہماری کھوکھلی تہذیب کے سارے راز فاش نہ ہو جائیں۔ لیکن عصمت انجام سے بے نیاز تھیں۔

عصمت چغتائی کے افسانوی ادب پر لکھی گئی تحریریں اعتدال و توازن کے بجائے عموماً انتہا پسندی پر مبنی ہیں بعض نے ان کے افسانوں کو غیر ترقی پسند ثابت کرنے میں زور قلم صرف کیا اور بعض نے انھیں ترقی پسند اور جنسی حقیقت نگار ہونے کا ملزم ٹھہرایا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ عصمت کسی بھی سخت گیر رویے کی ہمیشہ مخالف رہیں انھوں نے وقتی طور پر محض فیشن زدگی یا نعرے بازی کی اندھا دھند تقلید نہیں کی بلکہ سماجی مسائل کا گہری نظر سے مشاہدہ کر کے اپنے افسانوں کے پلاٹ تیار کیے۔ مشاہدہ اور تجربہ پر حد سے زیادہ یقین کرنے کی وجہ سے ہی وہ مزدوروں اور کسانوں کے مسائل بیان نہ کر سکیں اور انھوں نے اس بات کا جواز بھی پیش کیا ہے۔ ان کے مضمون "ترقی پسند ادب اور میں" سے متفرق جملے ملاحظہ ہوں جن کے ذریعہ ترقی پسند تحریک سے ان کی وابستگی و عدم وابستگی کا اندازہ ہو جائے گا۔ وہ لکھتی ہیں:

"ترقی پسند تحریک سے میں نے وہ سب کچھ چن کر سمیٹ لیا جو میرے دل کو لگا۔ مگر میں نے اپنے ذاتی یقین پر ہمیشہ بھروسہ کیا۔ مثلاً جب پارٹی کی پالیسی میں سخت گیری بڑھی اور فیصلہ ہوا کہ ترقی پسند ادب وہی ہے جو کسان و مزدور کے بارے میں لکھا جائے۔ ظاہر ہے میں کسان مزدور کو اتنے قریب سے نہیں جان سکتی تھی جتنی میں درمیانہ طبقہ اور نچلے طبقے کے انسان کے دکھ درد کو محسوس کر سکتی تھی، اور میں نے کبھی سنی سنائی پر نہیں لکھا، اصولوں میں

بندھ کر نہیں لکھا، کسی پارٹی یا انجمن کے حکم سے نہیں لکھا۔ آزاد خیالی میری فطرت تھی.........اپنی آزاد طبیعت کے باوجود اشتراکیت سے بے حد متاثر ہوئی۔ اور ہمیشہ رہوں گی۔''[۱]

عصمت کے اس اعتراف سے ان کے بیانیہ سے متعلق کئی سوالوں کے جواب مل جاتے ہیں اور ان کے موضوعاتی وفنی ترجیحات کو سمجھنے میں بھی مدد مل جاتی ہے۔ ساس، گیندا، ایک بات، بھول بھلیاں، نیند، اور اس کے خواب وغیرہ میں مختلف سماجی رشتوں کی منافقت اور فطری خواہشات کی عدم تکمیل کے نتیجے میں جنم لینے والی ذہنی وطبعی کجرویاں اس قدر حقیقی انداز میں اسی لیے پیش کر سکیں کہ ان کے افسانوی جوہر کا منبع و مرجع متوسط طبقے کے گھر آنگن تھے۔ اسی لیے انھوں نے افلاس زدہ لوگوں کی مجبوریوں، گھٹن زدہ ماحول کی ریاکاریوں، مذہبی منافقتوں، نام ونمود اور شرافت کی کھوکھلی باتوں کو موضوع بنا کر ان سب کو رد کرنے کی کوشش کی اور بلا تکلف تمام تر مکر وفریب کو بے نقاب کر کے رکھ دیا۔ ان سب کے علاوہ عصمت کی طنزیہ نظریں جاگیردارانہ معاشرے کی غلط کاریوں اور نو دولتیوں کے سطحی رویوں پر تھیں۔ ''شادی'' میں طبقہ اشرافیہ، ''چٹان'' میں نو دولتیہ خاندان، اور ''بیکار'' میں شہری مڈل کلاس کو موضوع بنا کر نہایت ہی منطقی پیرائے میں ان طبقات کے طرز زندگی کی عکاسی کی ہے۔ مذکورہ افسانے ترقی پسند تنقید کے مخصوص تصورات پر بڑی حد تک پورے اترتے ہیں۔ اس ضمن میں فضیل جعفری کا مضمون اس لحاظ سے قابل ذکر معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے عصمت کے موضوع ومواد کے سلسلے میں نقادوں کے بنائے ہوئے بنیادی کلیشے یعنی جنسی حقیقت نگاری سے الگ ہٹ کر ان کی سماجی ترجیحات کا بنظر غائر مطالعہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

''اگر ہم ''فسادی'' اور ''گیندا'' جیسے افسانوں سے لے کر ''گلدان'' تک کا مطالعہ کریں تو یہ

---

[۱] عصمت کے افسانے، مجنوں گورکھپوری، مشمولہ عصمت نقد کی کسوٹی پر مرتبہ جمیل اختر، انٹرنیشنل اردو، فاؤنڈیشن نئی دہلی، ۲۰۰۱، ص: ۳۰

اندازہ ہو جاتا ہے کہ عصمت بنیادی طور پر سماجی منسلکات یعنی Social concerns کی افسانہ نگار ہیں دولت کی غلط تقسیم اور اس کے مضر اثرات، تقسیم سے پہلے کے بھرے پرے مشترکہ خاندانوں کی چہل پہل اور قصباتی زندگی کے بیشتر ثقافتی پہلوؤں کی عکاسی، تقسیم کے بعد ابھرنے والی شہری زندگی اور ان میں پایا جانے والا تصنع، نیز اقدار کا پروزن، امارت اور غربت کے بیچ ایسی خلیج جو ہماری حس انصاف کو ہی نہیں بلکہ جمالیاتی احساس کو بھی زخمی کردے، ناکردہ گناہوں کی سماجی سزائیں، عورت کا مرد کی ملکیت تصور کیا جانا۔ بند سماج میں موجود جنسی دباؤ اور بسا اوقات اس کی غیر فطری نکاسی، بہتر تعلیم کی کمی، ذاتی سطح پر مفادات کا گھنا جنگل اور معاشرے میں موجود رکاوٹیں وغیرہ عصمت کے افسانوں کے عموی موضوعات ہیں جنہیں وہ اپنی افسانوی تکنیک کے ذریعہ خصوصیت عطا کرتی ہیں۔'' [۱]

یوں تو عصمت کے افسانوں میں قرۃ العین حیدر کی طرح فکری اور فلسفیانہ دبازت تو نہیں مگر خاندانی رشتے اور زندگی کے بنیادی حقائق اور پیچیدہ مسائل پر غور و خوض کرنے کا رجحان ضرور موجود ہے۔ فضیل جعفری نے اپنے اس مضمون میں حتی الامکان عصمت کے افسانوں میں موضوعات کے تنوع کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس نظریہ کی روشنی میں افسانوں کی عملی تنقید نہ تو فضیل جعفری نے کی اور نہ ہی ان نقادوں نے جن کا شمار ترقی پسند ادبی نقطۂ نظر کے بنیاد گزاروں میں ہوتا ہے۔ محمد حسن نے اپنے مضمون ''ایک روشن خیال خاتون عصمت چغتائی'' میں اگر ''دو ہاتھ'' اور ''لحاف'' کے تجزیہ کو مزید وسعت دی ہوتی تو ان چند خصوصیات کی وجہ سے مستثنیٰ کر سکتے تھے۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ انھوں نے عصمت کے غالب لب ولہجہ کو سامنے رکھ کر ترقی پسند نقطۂ نظر کی روشنی میں اسے پرکھنے کی کوشش کی اور پوری توجہ و وقت نظر کے بعد یہ واضح کیا کہ مختلف علاقوں اور

---

[۱] عصمت کے افسانے، مجنوں گورکھپوری، مشمولہ عصمت نقد کی کسوٹی پر مرتبہ جمیل اختر، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن نئی دہلی، ۲۰۰۱، ص: ۵۹۰

مختلف زمانوں میں رونما ہونے والی استحصالی صورتوں کو موضوع بنا کر عصمت نے ترقی پسند تقاضوں کو پورا کیا ہے۔ عصمت کے افسانے ''دو ہاتھ'' کے مقصدی پہلو کی وضاحت کے بجائے صرف اشارے پر اکتفا کرتے ہوئے آگے بڑھ جاتے ہیں جو صریحاً تنقیدی اصولوں کے خلاف ہے۔ دو ہاتھ کا تجزیہ کرتے ہوئے بیشتر لوگوں نے جنسی کجروی کی کہانی قرار دیا اور کہا کہ اس افسانے میں عصمت نے نچلے طبقے کی ذہنیت کی عکاسی کر کے یہ فیصلہ قاری پر چھوڑ دیا ہے کہ وہ ایک ناجائز بچے کو اپنانے کی وجہ سے انھیں کس درجہ پر رکھتے ہیں۔ جب کہ اس کا مقصدی پہلو صاف واضح ہے کہ معاشی تنگیوں میں الجھے ہوئے کنبہ کے لیے کام کرنے والے ''دو ہاتھ'' اہم ہیں۔ جو اس ناجائز بچے کے بڑے ہونے پر تعاون کریں گے۔ سماجی اعتراضات ورد عمل اس کنبہ کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے۔

عصمت چغتائی کی ترقی پسندی ان کے افسانوں کے طنزیہ اسلوب میں بھی پوشیدہ ہے۔ لیکن ترقی پسندوں نے موضوع و مواد کو فوقیت دی اور اسلوب کی اہمیت قبول نہیں کی۔ اس لیے عصمت کے وہ افسانے ترقی پسندوں میں موضوع بحث نہ بن سکے لیکن وارث علوی نے غیر جانب داری سے خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ لے کر عصمت کے اسلوب کی معنویت کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے مکالماتی انداز اور وضاحتی بیانیہ کے سبب بعض افسانوں کو مضمون قرار دے دیا ہے لیکن ان سب سے عصمت کے یہاں ترقی پسند عناصر کی نشاندہی بھی ہو گئی ہے۔ یوں بھی عصمت جس زمانے میں لکھ رہی تھیں وہ ترقی پسند نظریات کی مقبولیت کا دور تھا اس لیے ان کے افسانوں میں وضاحتی انداز در آنا کوئی تعجب کی بات نہ تھی اور نہ ہی ذیل میں پیش کردہ اقتباس کے مترادف موضوع و مواد کے سلسلے میں تذبذب آمیز مباحث سے کشمکش میں مبتلا ہو جانا کوئی انہونی بات تھی۔

''ترقی پسند ادیبوں کے لیے اسلوب اور طرز ادا کا سوال موضوع سے اس طرح وابستہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اگر وہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے ہیں تو ان کو چاہیے کہ ادب کے مسلمہ اسلوبوں کو اس وقت تک ترک نہ

کریں جب تک وہ بالکل ناموزوں ثابت نہ ہو جائیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادیبوں کو نئے اسلوبوں سے دور رہنا چاہیے بلکہ یہ کہ ان کے اسلوب کو موضوع کا پابند ہونا چاہیے اور اس بات کی ہمیشہ احتیاط کرنی چاہیے کہ نئے اسالیب کے گورکھ دھندے میں کہیں ان کا مقصد اور مطلب ہی کہیں خبط نہ ہو جائے۔ نت نئے اسلوب کی تلاش درحقیقت ایک طرح کی خود پرستی اور انفرادیت پسندی ہے جس سے ترقی پسند ادب کو بچنا چاہیے۔"[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں پیش کی گئی باتوں کو عصمت نے اگرچہ کبھی اہمیت نہیں دی۔ ترقی پسند نظریات کے مطالعے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانے کے دیگر لوازمات کے سلسلے میں ترقی پسندوں نے معاندانہ رویہ اختیار کر لیا تھا جس کی وجہ سے سپاٹ بیانیہ اور ابھرے اظہار کو جگہ ملتی گئی لیکن عصمت نے اپنے طنزیہ اسلوب کے ذریعہ تصورات و واقعات میں فاصلہ کو دخل انداز نہیں ہونے دیا۔ اگر یہ کہا جائے کہ عصمت نے زبان و بیان کے مسائل پر ہی زیادہ توجہ صرف کی اور مشاقی سے کام لیا تو بے جا نہ ہوگا کیوں کہ اپنے ہم عصر کرشن چندر، منٹو اور بیدی کے مقابلے عصمت کے یہاں موضوعات میں معمولی پن ہے۔ چوتھی کا جوڑا، دو ہاتھ، بھول بھلیاں اور اسی طرح کے دو چار افسانوں کے علاوہ بیشتر میں طنز و تمسخر کے ابھرے تاثرات ملتے ہیں۔ لیکن کرداروں کی عمدہ پیشکش، اسلوب کی فنکاری اور بیانیہ پر مضبوط گرفت ان کی شناخت کو ماند نہیں ہونے دیتے۔

اس بات کو تسلیم کر لینے میں کوئی حرج نہیں کہ ترقی پسند تنقید نے موضوع کو اولیت دے کر اردو افسانہ میں شعور اور مشاہدے کی گہرائی پیدا کی اور انسانی زندگی کے حقائق، سماجی رشتوں، عقائد و خیالات کی کشمکش، فرد کی مادی ضرورتوں وغیرہ کے ادراک کا مظہر بنایا۔ لیکن چند ہی افسانہ نگار ایسے ہیں جو اس تحریک سے وا

---

[۱] ڈاکٹر عبدالعلیم، اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر، ص: ۲۵، بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۷، ص: ۲۶۵

بٹل کے بعد اپنی تخلیقات میں اعتدال و توازن برقرار رکھ سکے۔ راجندر سنگھ بیدی ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے سماجی ضرورتوں کے ساتھ ساتھ فن کے تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھا۔ اسی لیے ان کے افسانوں کے موضوعات میں سماجی تبدیلی کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے پیچیدہ مسائل کا اظہار ملتا ہے۔ اس ضمن میں ''لاجونتی'' کا ذکر کرنا بالکل مناسب ہوگا جو وقت اور حالات کی تبدیلی کا زائیدہ ہے۔ یہ افسانہ تقسیم ہند اور فسادات کے حادثہ پر لکھے گئے افسانوں میں اعلیٰ حیثیت کا حامل ہے۔ لیکن اس میں بیدی نے فسادات کے زمانے میں ہونے والی خونریزی اور عصمت دری کی عکاسی کرنے کے بجائے ایک نہایت ہی لطیف احساس کے تحت تقسیم ہند کے المیے کے تاثرات کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ بیدی نے بہت سے ایسے واقعات کو نہایت ہی سبک روی اور شائستگی سے برتا جو دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں نعرے بازی کی صورت اختیار کر گئے تھے۔ بیدی کی اس خوبی کا اعتراف کرتے ہوئے باقر مہدی نے لکھا ہے کہ:

> ''جس تحریک نے اردو ادب میں سب سے زیادہ غلغلہ اٹھایا یعنی ترقی پسند تحریک اس میں بھی بیدی ضم ہو کر نہیں رہ گئے۔ وہ ان فن کاروں میں سے ہیں جو تحریکوں کے سہارے پروان نہیں چڑھتے۔ چہ جائے کہ اس کے ہو کر رہ جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں اس بھدی ترقی پسندی کا اظہار تو کجا کہیں شائبہ بھی نہیں ملتا۔ تحریک کے مقاصد کو معقول سمجھتے ہوئے بھی اپنے قلم کو اس کا ترجمان بننے نہ دینا ایک ایسی فنکارانہ انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو آرٹ کو اپنے رگ و پے میں محسوس کرتی ہے۔ اسی انفرادیت سے بیدی کے فن کا خمیر اٹھا ہے۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس اس وضاحت کے لیے کافی ہے کہ بیدی نے کہیں انتہا پسندی سے کام نہیں لیا خواہ وہ کسی بھی موضوع سے متعلق ہو۔ ''بیدی کے افسانوں میں اس بھدی ترقی پسندی کا اظہار تو کجا کہیں شائبہ بھی

---

[1] راجندر سنگھ بیدی بھولا سے بل تک، باقر مہدی، مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، ص: ۳۸۹

نہیں ملتا'' باقر مہدی کے اس بیان سے بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کے وہ بیدی کو ترقی پسند نہیں مانتے لیکن ان کے اس مدعا کا مقصد یہ ہے کہ بیدی نے مواد اور تکنیک کی روایت کو پس پشت ڈال کر صرف ترقی پسند نظریات کی تقلید نہیں کی۔

یہ حقیقت بھی ہے کہ بیدی کے ذکر کے بغیر ترقی پسند تحریک کی تاریخ نامکمل سی معلوم ہوگی۔ جس طرح عصمت کی باغی طبیعت کو ترقی پسند تحریک سے تقویت ملی تھی اسی طرح بیدی کو بھی اس تحریک کے زیر اثر ان تجربات کو پیش کرنے کے لیے ایک وسیع میدان حاصل ہوا جن سے وہ اپنی ذاتی زندگی میں دوچار ہوئے تھے۔ نچلے طبقے کی معاشی الجھنوں اور پریشانیوں کو محسوس کر کے انھیں پیش کرنا اور ان مسائل کا حل تلاش کرنا ترقی پسندوں کا منشا و مقصد تھا۔ چنانچہ بیدی کو اپنے ذاتی مقاصد اور اس تحریک کے تقاضوں میں ہم آہنگی نظر آئی اور انھوں نے کھلے ذہن اور کشادہ دلی کے ساتھ اس تحریک کے صحت مند عناصر سے استفادہ کیا۔ اور ہمیشہ اس بات کا خیال رکھا کہ افسانہ شخصی تجربات یا ذاتی تاثرات کا مجموعہ نہ بننے پائے۔ نچلے متوسط طبقے سے بیدی کے ذاتی وابستگی اور ان کے افسانوں میں اس طبقے کی عکاسی کے متعلق ڈاکٹر صادق لکھتے ہیں۔

> ''بیدی کے افسانوں میں نچلے متوسط طبقے کی زندگی کو بھی نہایت فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اوائل میں خود بیدی کا تعلق اس طبقے سے رہا ہے۔ اس طبقے کے سارے نشیب و فراز، اس کی وسعتیں اور تنگیاں، اس کی مفلسی اور زبوں حالی، اس کی محرومیاں اور مایوسیاں، اس کے دکھ درد، اس کی خوشیاں اس کے مسائل و معاملات کا بیدی نے نہ صرف مشاہدہ کیا ہے بلکہ تجربہ بھی کیا ہے۔ اس طبقہ سے انھیں خصوصی لگاؤ ہے ''دس منٹ بارش میں'' گرم کوٹ، گرہن، ہڈیاں اور پھول، من کی من میں، لاروے، کوارنٹین، پھمن، رحمٰن کے جوتے اور آلو وغیرہ جیسے افسانوں میں انھوں نے اس طبقے کو اپنے تمام سیاہ و سفید کے ساتھ پیش کیا ہے۔''[۱]

---

[۱] ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر صادق، اردو مجلس، چتلی قبر دہلی، ۱۹۸۱ء، ص: ۱۵۶

مندرجہ بالا اقتباس میں بیدی کے متعلق جو بات کہی گئی ہے یا جن افسانوں کا ذکر کیا گیا ہے ضروری ہے کہ ان کا تجزیہ کر کے یہ دیکھا جائے کہ وہ کس حد تک ان نظریات سے ہم آہنگ ہیں جس کی کارفرمائی کی طرف ڈاکٹر صادق نے اشارے کیے ہیں۔

یوں تو کسی بھی زمانے کا ادب زندگی کے مطالعے اور پیشکش کو ہی مرکز بناتا ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک نے بڑی شدت کے ساتھ ادب کو زندگی کی تفسیر وتنقید اور سماجی صورت حال کا عکس قرار دیا تھا اس لیے اس عہد کے ادیبوں نے زندگی کی عکاسی کرتے ہوئے معاشی مسئلہ کو زیادہ نمایاں طور پر پیش کیا ہے ۔چوں کہ وہ زمانہ ایسا تھا جب روزی روٹی اور آمدنی کے ذرائع بہت محدود تھے۔ کاروبار کے سلسلے میں اتنی آسانیاں نہیں تھیں اس لیے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح بیدی کے یہاں بھی غربت اور معاشی تنگی سے پیدا ہونے والی کشمکش کا اظہار ملتا ہے۔ افسانہ "گرم کوٹ" ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو معمولی تنخواہ پر کلرک کی ذمہ داری انجام دے رہا ہے۔ وہ اپنے کنبہ کی خواہشات کو پوری کرنے کے لیے اپنی ضرورتوں سے صرف نظر کرتا رہتا ہے۔ اس کی بیوی شمی بار بار گرم کوٹ خریدنے کی ضد کرتی ہے اور وہ ہر بار بیوی اور بچوں کی پسند کو ترجیح دیتا ہے اور کوٹ سلوانے کا ارادہ ملتوی کر دیتا ہے۔ لیکن اس تنگدستی کے باوجود پورا گھر خوش وخرم ہے۔" "لاروے" میں بیدی نے غربت وافلاس کی تصویر کشی طنزیہ پیرائے میں کی ہے گندے گڑھے میں پلنے والے لاروؤں سے محبت ہو جانا اور ضلع مجسٹریٹ کو ملیریا میں مبتلا دیکھنے کی خواہش کرنا اس بات کا اشارہ ہے کہ واحد متکلم کو اس ریاکار سماج سے نفرت ہے۔ جو ہڑ کے ٹھہرے ہوئے پانی میں موجود بے بس لاروے کی طرح اسے بھی اپنی زندگی تعفن زدہ اور بے بس محسوس ہونے لگتی ہے۔ جب میونسپل کمیٹی کا داروغہ اس میں دوا ڈالنے کے لیے آتا ہے تو افسانے کا راوی کہتا ہے کہ دوائی مجھے دے دو میں جراثیم کے سارے اڈوں سے خوب واقف ہوں اور پھر دوائی لے کر گڑھے میں ڈالنے کے بجائے واٹر ورکس کی تین ہزار گیلن والی ٹنکی میں ڈلوا دیتا ہے۔ اور کہتا ہے

''اے عزیز مچھرو!......میں نے تمہاری اولاد کو بچا کر تم پر کوئی احسان نہیں کیا، بلکہ ایک معمولی انسان کا فرض ادا کیا ہے۔''[1]

ایک طرف انسان کو ایذاء پہنچانے والی مخلوق کو بچا کر وہ انسانیت کا فرض ادا کر رہا ہے اور دوسری طرف اس خادمہ کی زندگی بچانے کے لیے اور اس کا علاج کرانے کے لیے کوئی ترکیب نہیں کی جاتی جو ضلع مجسٹریٹ کی فیملی کے ساتھ کشمیر گئی ہوئی ہے۔ ہر لمحہ سہارا دینے والی سکھ دکھ کی ساتھی بن کر ان کے سارے کام انجام دے رہی ہے۔ جب کہ اس کے شوہر نے صرف اس بیماری کے سبب اسے مجسٹریٹ کی فیملی کے ساتھ کشمیر بھیج دیا تھا تاکہ صاف آب و ہوا میں اس کی حالت بہتر ہو سکے۔ لیکن اسے خبر ملتی ہے کہ پہاڑ کا تندرست پانی اسے راس نہ آیا۔ مناسب ڈاکٹر اور اچھی دوائیوں کا انتظام نہ ہونے کے باعث ملیریا اور پیچش سے متکلم راوی کی بیوی کی موت واقع ہونے کا حادثہ اس معاشرے کے ذمہ داران پر شدید طنز کرتا ہے۔

مختلف زمانوں میں پڑنے والے قحط کو موضوع بنا کر کئی افسانے لکھے گئے۔ جن میں ''بھوکا بنگال'' بہت مشہور ہے۔ اسی نوعیت کا ایک افسانہ بیدی نے ''سارگام کے بھوکے'' کے نام سے لکھا تھا۔ اس میں قحط زدہ لوگوں کی پریشانیوں کے ساتھ ساتھ لوگوں کی سفاکیت کو بھی واضح کیا ہے کہ کس طرح قحط کے زمانے میں سرکار کی طرف سے مہیا کرائی گئی کھانے کی چیزیں افسران اپنی پیٹوں میں بھر لیتے ہیں اور اپنے بچاؤ کے لیے بھوک سے مرنے والے لوگوں پر ہیضہ ہونے کا الزام لگا کر معاملہ رفع دفع کر دیتے ہیں۔ وینا جب اپنے مرتے ہوئے والد کو لے کر ڈاکٹر کے پاس جاتی ہے تو وہ اسے ایڈمٹ کرنے سے منع کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ دواخانہ عام مریضوں کے لیے نہیں ہے۔ اس طرح بیدی یہ واضح کرنا چاہتے ہیں ہر کس و ناکس قحط کے زمانے میں اس کی زد میں ہوتا ہے لیکن ایسے وقت میں بھی خاص و عام کی تفریق ہونے لگتی ہے۔ یہاں تک کہ دواخانہ جیسی جگہ، جہاں لوگ اپنی زندگیاں بچانے کی امید لے کر آتے ہیں اور طبقاتی اونچ نیچ کا شکار ہو کر جان

---

[1] کلیات بیدی، وارث علوی، این سی پی یو ایل نئی دہلی، ۲۰۰۸، ص: ۲۷۵

ے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ افسانے کا آخری جملہ قابل توجہ ہے کہ ایسے وقت میں جب سارے لوگ بھوک سے مر رہے ہیں تو کچھ لوگوں کا زیادہ کھا لینے کی وجہ سے مر جانا حیران کن ہے۔ پھر بھی کوئی اس پر توجہ نہیں دیتا کیوں کہ یہ بات صاحب اقتدار شخص کی زبانی پھیلائی گئی ہے۔ جس کی تحقیق و تفتیش کرنے کے جرم میں جانیں بھی جا سکتی ہیں اور عصمتیں بھی لٹ سکتی ہیں جیسا کی وینا کے ساتھ ہو چکا ہے۔ جسے اپنی بھوک سے مری ہوئی ماں کی رپورٹ لکھوانے کی پاداش میں مقدم اور اس کے ہرکاروں کی ہوس کا نشانہ بننا پڑتا ہے۔ اور گاؤں والے محض تماشائی بننے کے اور کوئی اقدام کرنے کی جرات نہیں کر سکے۔ اس افسانے میں بیدی یہ واضح کرنا چاہتے ہیں اس سماج میں استحصال کے بے شمار راستے ہیں۔ اور صاحب اقتدار طبقہ اپنی قوتوں کے ناجائز استعمال سے کہیں باز نہیں آتا۔

بیدی کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے یہ بات عموماً کہی جاتی رہی ہے کہ انھوں نے زندگی اور سماج کا بغور مشاہدہ کر کے افسانے کی فضا تیار کی جس میں خارجی و داخلی ہر طرح کے جذبات سے رنگ آمیزی کی گئی ہے اور ایسے کردار وضع کیے گئے جو سماجی مسائل کی نمائندگی کر سکیں۔ اس وقت ترقی پسند تنقید کا تقاضہ یہ تھا کہ کرداروں کے حرکات و سکنات اور ان کے اعمال و افعال کے محرکات کو معاشرتی فلاح و بہبود سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا جائے۔ لہذا بیدی کے یہاں بھی اس کی طرف غور و خوض کرنے کا رجحان دکھائی دیتا ہے۔ اس غور و خوض کی عمدہ مثال "لاجونتی" کا سندر لال ہے جو مغویہ عورتوں کو دوبارہ قبول کرنے کی تحریک میں شامل ہو کر اور لاجونتی کو اپنا کر انقلابی قدم اٹھانے کا ثبوت دیتا ہے۔ "آلو" کا لکھی سنگھ جو ہڑتال کرنے والے مزدوروں کا ساتھ دیتا ہے "بولو" کا ونایک جو حقیقت، حسن اور سچائی کو باقی رکھنے کے لیے قاتل بن کر علم بغاوت بلند کرتا ہے۔ بیدی کے نزدیک کوئی بھی شخص سماجی اور تہذیبی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر کچھ نہیں کر سکتا۔ ان کے کرداروں میں بے شمار ایسے بھی ہیں جو سماجی اور تہذیبی تقاضوں سے جڑے رہنے کی عمدہ مثال ہیں جو سماجی اصولوں سے بغاوت نہیں کرتے ہیں۔ مثلاً "اپنے دکھ مجھے دیدو" کی اندو، گرم کوٹ کی شمی۔ اس کامیابی کی وجہ

یہ ہے کہ کردار نگاری کرتے وقت بیدی بہت محتاط رہتے ہیں اور ان کی وضع وساخت کی نوک پلک سنوارتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر صادق بھی اس خوبی کے معترف ہیں، وہ لکھتے ہیں:

"راجندر سنگھ بیدی ایک بڑے افسانہ نگار ہیں، وہ اپنے کرداروں کی روح میں اتر کر حقیقت کا عرفان حاصل کرتے ہیں، وہ زیریں صداقتوں کے اظہار میں ان کے خارجی پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے، حقیقت کی بدلی ہوئی شکلوں کو بھی وہ فنکارانہ مہارت کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ بیدی کے یہاں افسانوی فن کے کامیاب اور مکمل نمونوں کی کمی نہیں۔ "گرم کوٹ"، "تلا دان"، "گرہن"، "کوارنٹین"، "غلامی"، "صرف ایک سگریٹ"، "لاجونتی"، "اپنے دکھ مجھے دے دو"، "پان شاپ"، "لمس"، "رحمن کے جوتے" اور "جب میں چھوٹا تھا" وغیرہ ایسے افسانے بیدی کی فکر وفن کے اعلیٰ نمونے ہیں۔" [1]

بیدی کے افسانوں میں غربت، بھوک، افلاس، عامیانہ پن، حسرت وغم، محرومی، عیش وعشرت ٹھاٹ باٹھ کے نشے میں مزدوروں پر ظلم کرنے والے اور اسی طرح مختلف سطحوں پر زندگیاں گزارنے والے لوگ موجود ہیں۔ حیاتین ب جیسا افسانہ لکھ کر محنت کے استحصال کی سیاہ شکلیں، پان شاپ میں انسان کی وہ حیثیت جسے وہ گوارا نہ کر سکے اور مفلوک الحالی کے خوف سے متھن میں حسن وجنس کی سرعام فروخت دکھا کر بیدی نے اپنے افسانوں کو حقیقت نگاری کی معراج پر پہنچا دیا ہے۔

ترقی پسند نظریے کی تائید کرنے والے بیشتر ادیب مسلسل اس بات پر زور دیتے رہے کہ ترقی پسند تنقید نے کبھی موضوع کے سلسلے میں شدت پسندی کا معاملہ نہیں رکھا کسی بھی شاعر یا افسانہ نگار کو اس بات کے لیے مجبور نہیں کیا گیا کہ وہ ہر مزدور اور کسان کو فرشتہ بنائے یا اہل دولت کو ظالم وجابر ثابت کرے۔ اور اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت کے حالات ہی کچھ ایسے سنگین اور نازک تھے کہ جذباتیت سے بچے

۱۔ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر، قمر رئیس، نیا سفر پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء، ص: ۳۶۳

رہنا مشکل تھا۔ لیکن اس کے باوجود ابتدائی زمانہ کے چند ہی برسوں بعد شعوری طور پر یہ کوشش کی گئی کہ خطابت کے بجائے سنجیدگی اور دور اندیشی سے کام لیا جائے۔ وقتی تقاضوں کی خاطر ادبی وسائل کی اہمیت کو پس پشت نہ ڈالا جائے۔ افسانہ نگاروں میں مذکورہ بالا ناموں کے علاوہ منٹو، احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس اور ایسے دو چار نام اور ہیں جن کے یہاں وقتی سیاست اور فن کے باریک گوشوں کو مدنظر رکھ کر لکھنے کا رجحان باقی ملتا ہے ورنہ اکثر و بیشتر افسانہ نگار ایک خاص وقت میں ابھرے اور پھر غائب ہو گئے۔ ان کی تحریریں مستقبل کے لیے کوئی پیغام دینے کی متحمل نہ ہیں جب کہ اصل ادب وہی ہے جو آئندہ کے لیے کچھ پوشیدہ گر ہیں رکھتا ہو۔ ترقی پسندی کے متعلق اختر اور رضوی یہ دعوی کرتے ہیں کہ اس نے ایسا ادب فروغ دیا جس میں حقیقت حال کے ساتھ ساتھ مستقبل کی بہتری کے بھی امکانات موجود ہیں۔ اس ضمن میں اختر اور رضوی کی کتاب سے چند سطریں ملاحظہ ہوں۔

> ''ترقی پسند ادیب مستقبل کی طرف بھی اشارے کرتا ہے وہ حقیقت حال ہی سے بحث نہیں کرتا بلکہ حقیقت مستقبل کی بھی جھلک دکھا دیتا ہے۔ وہ جیٹھ بیساکھ اور اساڑھ میں ساون بھادوں کے خواب دیکھتا ہے۔ وہ رات کے اژدہے کو سورج کا لعل اگلتے ہوئے پالیتا ہے اور اس لعل کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔ یہیں سے ترقی پسند ادیب کی عملی مثالیت (Practical idealism) یا انقلابی رومانیت (Revolutionary Romanticism) شروع ہوتی ہے۔ ترقی پسند ادیب آج کی تلخ حقیقتوں کو بدلنے کی زبردست آرزو رکھتا ہے اور آنے والے دور کی ایک دھندلی سی تصویر دکھلاتا ہے۔ یہ ساری باتیں اس کے پارہ ہائے فن میں جمالیات کے اصول کے ماتحت نمایاں ہوتی ہیں مستقبل کا تصور مختلف ہو سکتا ہے اس تصور کے صالح ہونے کا معیار وسیع ترین انسانی ہمدردی مساوات اعلی اخلاقی اقدار، ذہنی برتری، روحانی علو، استحصالی قوتوں اور ظالم عناصر کا

فقدان اور نوعِ انسانی کی اجتماعی فلاح ہے۔"[1]

اختر اورینوی نے ترقی پسند ادب کے متعلق یہ دعویٰ کرتے ہوئے اس عہد کی شاعری یا افسانوی ادب کو ضرور سامنے رکھا ہوگا۔ لیکن یہاں انھوں نے اپنے دعویٰ کی دلیل کے لیے کسی بھی تخلیقی نمونہ کو پیش نہیں کیا جب کہ یہ بات طے شدہ ہے کہ تنقید میں استدلال کے بغیر کوئی مفروضہ قابل یقین نہیں سمجھا جاتا۔ اس کے باوجود اس عہد کے بیشتر نقادوں کے یہاں یہی رویے ملتے ہیں۔ بعد کے زمانے میں لکھی گئی تنقید کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اختر اورینوی نے ترقی پسند ادبی سرمایہ کے متعلق جو دعوے کیے ہیں اس کے نمونے منٹو کے افسانوں میں مل جاتے ہیں۔ منٹو اگرچہ ہمیشہ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کا انکار کرتے رہے اور ترقی پسندوں کو برا بھلا بھی کہتے رہے لیکن اس نظریہ کے نمائندوں نے بارہا انھیں اپنے گروپ میں شامل رکھا کیوں کہ منٹو کے افسانوں کی پیچیدہ راہیں ترقی پسندی سے ہی جا کر ملتی ہیں۔ منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ "آتش پارے "میں شامل افسانوں کے انقلابی جوش وجذبے اور سیاسی جبر کی تصویریں ترقی پسندی سے لگاؤ کی بہترین مثال ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ بعد میں جنسی مسائل اور نفسیاتی پیچیدگیوں کی عکاسی کی وجہ سے نقادوں خصوصاً علی سردار جعفری کے عتاب کا شکار ہوئے ان کے مطابق حسین موضوع وہ ہے جس کے ذریعہ زندگی کو حسین بنایا جا سکے اپنی کتاب ترقی پسند ادب میں لکھتے ہیں:

"اس کے معنی یہ ہیں کہ موضوع کی سماجی اہمیت ہونی چاہیے یعنی ایسا موضوع جو انسانوں کی زندگی، ماحول، ٹکراؤ، تضاد، جدوجہد، کشمکش، جنبش و حرکت کا ترجمان ہو۔ جس کے ذریعے سے سماج اور تاریخ کے عوامل اور روابط نمایاں ہو سکیں، یعنی موضوع حقیقی اور سچا ہونا چاہیے ۔اس لیے ترقی پسند مصنفین خود موضوع اختراع کرنے کے بجائے زندگی اور سماج سے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں اور ان موضوعات کو ہاتھ لگاتے ہیں جو آج کی دنیا میں سب

---

[1] تنقید جدید، اختر اورینوی، شاد بک ڈپو پٹنہ ۱۹۴۲، ص: ۲۶

سے زیادہ اہم ہیں۔'' [1]

لیکن ''ٹھنڈا گوشت، پھاہا، بو، خالی بوتلیں خالی ڈبے وغیرہ میں منٹو کو زندگی کی تلخی کو واضح کرنے کے لیے جنس کا سہارا لینا پڑا اس لیے علی سردار جعفری نے انھیں غلاظت نگار قرار دیا ہے۔ ان کے برعکس ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے منٹو کے ابتدائی افسانوں میں جبر و استحصال کے خلاف جرات مندانہ اظہار دیکھ کر لکھا ہے کہ:

''منٹو کتنا بڑا باغی اور انقلابی تھا، اس کے سینے میں برطانوی سماج کے خلاف کیسا لاوا ابل رہا تھا، سرمایہ دارانہ نظام اور طبقاتی استحصال سے اسے کتنی نفرت تھی، غربت و افلاس کے خاتمے کے لیے اس کے ذہن میں کیسے کیسے منصوبے بنے تھے، معاشی آزادی کا کیسا عاشق اور انسانیت کا وہ کتنا بڑا دوست تھا، اس کا اندازہ فی الواقع منٹو کے ابتدائی افسانوں سے ہی ہوتا ہے۔'' [2]

لیکن یہ واضح رہے کہ منٹو کے افسانوں میں ترقی پسندی کی نوعیت نعرہ بازی کی نہیں بلکہ سماج کی نئی تعمیر وتشکیل کے حوالے سے ہے جس کی بہترین مثال ''جی آیا صاحب''، ''خونی تھوک''، ''شغل''، ''نعرہ'' اور نیا قانون'' ہیں۔ ''شغل'' کا موضوع امیروں کی عیاشیوں سے متعلق ہے کہ وہ کس طرح مزدور و غریب کی بہن بیٹیوں کو اپنی جاگیر سمجھ کر اٹھا لے جاتے ہیں اور اپنے مہمانوں کے لیے بھی مہیا کراتے ہیں لیکن ان کے باپ بھائی اپنی بے بسی اور نوکری سے ہاتھ دھو بیٹھنے کے خوف سے کوئی احتجاج نہیں کر پاتے ہیں۔ افسانے کے آخر میں ایک کردار اپنے غصے سے بے قابو ہو کر مٹی اٹھانے والے بیلچے کو زمین میں زور سے گاڑ کر احتجاج کا مظاہرہ کرتا ہے۔

منٹو نے ''جی آیا صاحب'' میں امیروں کی بے حسی اور بے دردی کو موضوع بنایا ہے۔ جس کا خلاصہ یہ

---

1. ترقی پسند ادب، علی سردار جعفری، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، ۲۰۱۳، ص: ۷۵
2. اردو افسانہ اور افسانہ نگار، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، وقار پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۰، ص: ۱۳۲

ہے کہ افسانے کا مرکزی کردار قاسم اپنی عمر کے بہ نسبت زیادہ کام کرتا ہے۔ دن بھر کام کرنے کے بعد تھکان کی وجہ سے اس کی آنکھیں بند ہونے لگتی ہیں۔ لیکن پھر بھی مالک کو رحم نہیں آتا کہ اس کی چھٹی کردے۔ ایک دن ہاتھ کٹ جانے کی وجہ سے اسے کاموں سے فرصت مل جاتی ہے۔ اس کا یہ بھولا پن اسے دوبارہ ہاتھ کاٹنے پر مجبور کردیتا ہے اس امید پر کہ اسے پھر چھٹی مل جائے گی مگر اسے مالک کام سے نکال دیتا ہے اور ناسور کی وجہ سے قاسم کی موت ہو جاتی ہے۔ اس طرح منٹو نے نہایت ہی معمولی موضوع کو ایک انوکھی معنویت عطا کردی ہے ورنہ بے شمار نابالغ بچے غربت کی وجہ سے محنت و مزدوری کی چکی میں پس رہے ہیں لیکن ان کے بھولے پن اپنائیت کی امید، توجہ کی خواہش کو دریافت کر لینا ہر فن کار کے دست قدرت میں نہیں اور نہ ہی قاسم کی طرح حرماں نصیبی پر ماتم کیے بغیر خوشی خوشی صاحب کے کاموں کو انجام دے دینا ہر کردار کے بس کی بات ہے۔

''خونی تھوک'' کا جائے وقوع ایک اسٹیشن ہے جہاں بے شمار افراد کی آمد و رفت ہے۔ جن میں امیر اور غریب، نوجوان اور بوڑھے ہر طرح کے لوگ شامل ہیں۔ لیکن ایک قلی اور چال ڈھال سے صاحب ثروت نظر آنے والے مسافر کے مابین ہونے والے حادثہ کو موضوع بنا کر منٹو نے معاشرتی سطح پر ظلم و جبر کو اجاگر کیا ہے۔ اس افسانے میں واقعہ، کرداروں کے مکالمے، اور جزئیات سے صاف صاف ترقی پسندانہ نظریہ کی نمائندگی ہوتی ہے۔ بالخصوص افسانے کے آخر کا یہ جملہ ''قانون کا قفل صرف طلائی چابی سے کھل سکتا ہے۔ مگر ایسی چابی نوٹ بھی جایا کرتی ہے۔'' یہ جملہ خالد اور مسعود آپس میں کہتے ہیں جو جائے واردات پر موجود تھے۔ اس افسانے میں تین نوجوان اسٹیشن پر اپنے دوست کی آمد کے منتظر اور قلیوں، مزدوروں کی خستہ حال زندگی پر باہم گفتگو کر رہے ہوتے ہیں اسی اثنا ایک مسافر اور قلی کے درمیان ذرا سی نوک جھونک ہو جاتی ہے۔ مسافر اپنی دولت کے نشے میں دھت اور طیش میں آکر اپنے نوک دار جوتے سے اس کے سینے پر وار کر دیتا ہے۔ جس کی وجہ سے قلی زخمی ہو جاتا ہے۔ جب اس مسافر کو اس کی حرکت کی طرف مسعود متوجہ کراتا ہے تو وہ دس روپیہ کا نوٹ دے کر کہتا ہے کہ ''ہم نے اس غلطی کی قیمت ادا کر دی ہے۔'' قلی اس کے اس رویے پر کہتا ہے کہ میرے پاس

بھی تھپیں دینے کے لیے کچھ موجود ہے اور اس کے منھ پر خون تھوک دیتا ہے۔ اس کے بعد قلی کی موت ہو جاتی ہے۔ دو مہینے کے مقدمے کے بعد مسافر کو بے گناہ قرار دے کر بری کر دیا جاتا ہے۔ عدالت کی اس ناانصافی پر مسعود اور خالد کے ذریعہ ادا ہونے والے اس جملہ سے قانونی نظام کی بدعنوانی اور رشوت خوری پر شدید طنز کے وار پڑتے ہیں۔ لیکن افسوس یہ کہ ناانصافیوں کی اس سے زیادہ کریہہ شکل اب نظر آتی ہے۔ افسانے کے اس آخری جملے پر محمد حسن عسکری کا قول یاد آتا ہے انھوں نے نقوش کے منٹو نمبر میں لکھا تھا کہ ''اس کے برے سے برے افسانے میں بھی آپ کو دو ایک فقرے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی یا چیز یا خیال یا احساس کو منور کر کے رکھ دیں گے''۔

سیاہ حاشیے اور آتش پارے کے بیشتر افسانے ایسے ہیں جو ترقی پسند نظریات سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں مثلاً ''انقلاب پسند''، ''تماشا''، ''مزدوری'' اور اشتراکیت وغیرہ۔ اسی لیے جب منٹو کو رجعت پسند قرار دیا جا رہا تھا تو کئی نقادوں نے ان کے لازوال کرداری افسانوں اور خاموش احتجاجی افسانوں کا حوالہ دیتے ہوئے انھیں معاشرے کی عفونت کا عکاس اور تلخ سماجی حقیقت نگار کے طور پر تسلیم کیا تھا۔ اس ضمن میں خلیل الرحمن اعظمی کی رائے قابل ذکر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے نظریات کو سامنے رکھ کر جو اس کے دور آخر کے پیداوار تھے اس کے سارے کارناموں کو رجعت پسند قرار دینا یا ادبی حیثیت سے مسترد کر دینا درست نہ ہوگا۔ اس کے صالح عناصر اور اس کی وہ بے لاگ حقیقت نگاری جو سماج کی بعض اہم حقیقتوں کو بے نقاب کرتی ہے اسے ترقی پسند افسانہ اپنی روایت بنا کر رہے گا۔''[1]

منٹو کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ درس و تبلیغ اور نعرہ بازی سے دامن بچاتے ہوئے ظلم و استحصال کی عکاسی کے لیے ایک الگ راہ نکالی تھی اور اپنی ترکیبی صلاحیتوں کے ذریعہ معاشرے کے ان پوشیدہ گوشوں تک پہنچ گئے

---

[1] اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمن اعظمی، قومی کاؤنسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۰۸ء، ص: ۲۱۸

جہاں دوسروں کی رسائی نہ ہو گی اور ان نکات کی وضاحت کے لیے اب بھی وقت درکار ہے۔

اردو ادب میں احمد ندیم قاسمی کی شناخت افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ شاعر، مترجم، ڈرامہ نگار اور صحافی کی بھی ہے۔ لیکن افسانہ نگاری کے میدان میں انھیں جو شہرت ملی وہ زیادہ مستحکم اور پایہ دار معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ ان کا شمار ترقی پسند تحریک کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے اور یہ حقیقت بھی ہے کہ ان کے افسانے ترقی پسند نظریات کی اس بنیادی فکر سے ہم آہنگ ہیں جس میں ادب کو زندگی کے مسائل کا حل تصور کیا جاتا ہے۔ اس لیے ان کے یہاں موضوعات پر توجہ زیادہ ملتی ہے۔ انھوں نے اپنے اردگرد کی پھیلی ہوئی زندگی سے چھوٹے چھوٹے مناظر کو ذہن میں محفوظ کر کے افسانے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔ لیکن ان کو ادبی حلقوں میں اتنی توجہ نہیں ملی جس اعتبار سے انھوں نے مختلف موضوعات پر افسانے لکھے۔ مجموعی طور پر ترقی پسند اردو افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے خلیل الرحمن اعظمی، وقار عظیم، عزیز احمد اور از راہ تذکرہ علی سردار جعفری نے احمد ندیم قاسمی کا ذکر ضرور کیا ہے مگر ان کے پورے فن پر یا چند افسانوں کے تجزیے کی روشنی میں ان کا معیار متعین کرنے یا ادبی حلقوں میں متعارف کرانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ محمد حسن کی کتاب میں ان پر کی گئی تنقید پر مبنی چند سطریں ملاحظہ ہوں:

> "پرانے افسانہ نگاروں میں صرف دو نام ایسے ہیں جنھوں نے ادبی جمود سے ہار نہیں مانی، کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے ان کی تخلیقات نے اپنا معیار نہ صرف برقرار رکھا، بلکہ اس میں اضافہ بھی کیا ان میں پہلا نام احمد ندیم قاسمی کا ہے۔
>
> پنجاب کے دیہات کا یہ داستان گو اپنی آواز میں نیا رس اور اپنے شعور میں نئی بیداری لے کر آیا، اگر ندیم نے "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" نہ لکھا ہوتا تو بھی "الحمد للہ" اور "آتش گل" اور "کنواری" کا مصنف اتنا ہی عظیم افسانہ نگار ہوتا، مولوی ابل اور نگابو کے کردار اتنے ہی شاداب اور تابناک ہیں جتنا کہ ان کہانیوں کا تاثر" الحمد للہ مولوی ابل کی سرگزشت ہے اور

ایک خارشگاف مگر خوبصورت طنز پر ختم ہوتی ہے۔ ایک لمحہ کے لیے پڑھنے والا نیک وبد، خیر وشر کی ساری قدروں کو روپیے کے گرد گھومتا محسوس کرنے لگتا ہے۔ زیب النساء اور ابلی دو تہذیبوں کے مظاہر ہیں جو ایک المناک موڑ پر ایک دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔" [1]

مندرجہ بالا اقتباس میں محمد حسن نے احمد ندیم کے افسانہ کی تعبیر پیش کر کے افسانہ نگاری کے میدان میں ان کی جو معنویت متعین کی ہے بلاشبہ بڑی اہمیت کی حامل ہے لیکن اس مختصر تجزیے سے ان کے فنی نقطہ نظر موضوعات کا تنوع، ترقی پسندی سے وابستگی اور ان کے یہاں طبقاتی کشمکش کی عکاسی وغیرہ کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ جب کہ ترقی پسند تحریک نے حسن کا جو معیار متعین کیا تھا احمد ندیم قاسمی کے افسانے اس حسن کی عکاسی کے متحمل ہیں۔ پریم چند کی طرح احمد ندیم قاسمی نے بھی دیہات کو اپنے افسانے کا مرکز بنایا اور مناظرو جزئیات نگاری کے لیے پنجاب کے خطے کو منتخب کیا کیوں کہ ان کا تعلق مغربی پنجاب سے تھا۔ ۲۰ نومبر ۱۹۱۶ میں خوشاب ضلع شاہ پور میں پیدا ہوئے۔ تعلیم وتربیت بھی وہیں ہوئی نیز اعلیٰ تعلیم پنجاب یونیورسٹی لاہور میں حاصل کی۔ اس طرح ان کے ذہن ودماغ پر پنجاب کی معاشرتی صورتحال کے نقوش موجود تھے۔ جب انھوں نے افسانہ نگاری شروع کی تو ترقی پسند تحریک کی مقبولیت کا زمانہ تھا۔ لہٰذا اس تحریک کی مناسبت سے موضوعات اور کرداروں کے انتخاب کے لیے پنجاب کی سرزمین بڑی کارآمد ثابت ہوئی۔ انھوں نے اس علاقے کے غربت وافلاس زدہ لوگوں کے احوال کو موضوع بنا کر طبقاتی کشمکش کو پیش کیا۔ خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں کہ:

"ان اجڑے ہوئے گھروں کی داستان اور ان کے باسیوں کی خانہ ویرانی کے بنیادی مسائل کو قاسمی نے بڑے موثر انداز میں اپنایا ہے۔" [2]

پریم چند اور ان کے مقلدین نے بھی دیہات کی زندگی کو موضوع بنایا تھا لیکن احمد ندیم قاسمی نے جس

---

[1] ادبی تنقید، محمد حسن، ص: ۱۲۰

[2] اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ خلیل الرحمن اعظمی، ص: ۲۰۰

طرح دیہات کو پیش کیا اس میں احساس کی شدت اور تڑپ موجود ہے۔ اور دوسرے یہ کہ انھوں نے جس زمانے میں لکھنا شروع کیا ترقی پسند تنقید کے نظریات عام ہو چکے تھے اور تجربہ کاروں کا ایک گروہ سامنے آ چکا تھا لہٰذا احمد ندیم قاسمی کو فنی نزاکتوں کو سمجھنے کے لیے زیادہ جدوجہد نہیں کرنی پڑی۔ اس لیے ان کے ابتدائی دور میں لکھے ہوئے افسانے ترقی پسندوں میں بہت مقبول ہو گئے۔ مثلاً گرداب، آبلے، سیلاب، آنچل اور طلوع و غروب یہ سب مجموعے احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کے دور اول کی یادگار ہیں۔ ان افسانوں میں انھوں نے دیہات میں پیش آنے والے روزمرہ کے واقعات، صبح و شام کی مصروفیات، رہن سہن، تفریح و آرام کے ذرائع، مجبوریوں پریشانیوں وغیرہ کو پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں اس حسن کی کارفرمائی ہے جس سے مزدور طبقے کو لطف حاصل ہو اور جیسا کہ ترقی پسند نظریات کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ ترقی پسندوں نے اسی حسن کو سراہا ہے جس میں افادیت اور مقصدیت ہو۔ اس ضمن میں ڈاکٹر عبدالعلیم نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:۔

> ''تجربے اور مشاہدے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حسن اور افادہ کا باہمی تعلق بہت گہرا ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ حسن کے لیے یہ لازمی ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہو سکے اور وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو۔ اگر کوئی چیز انسانی زندگی سے تعلق نہیں رکھتی تو اس میں حسن کا عدم اور وجود برابر ہے۔''[1]

ظاہر ہے کہ جس حسن اور افادیت کی بات کی جا رہی ہے وہ کسی فن پارے میں اسی وقت یکجا ہو سکتے ہیں جب کسی ایسے مسئلے کو ابھارا گیا ہو جو زندگی کے بنیادی مسائل سے متعلق ہو اور اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ زندگی کے بیشتر مسائل معاشی تنگی کی وجہ سے رونما ہوتے ہیں۔ رشتوں میں پیچیدگیوں کی زیادہ تر وجوہ مادی وسائل کی پیدا کردہ ہوتی ہیں۔ یہاں تک کہ دولتمندوں کی زندگی میں آنے والے عذاب نما مسائل، رشتوں میں

1۔ ادبی تنقید کے بنیادی اصول، ڈاکٹر عبدالعلیم، نیا ادب، جنوری۔ فروری، ۱۹۴۱، بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ خلیل الرحمن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۷، ص: ۳۱۰

پیچیدگیاں مادیت کی لائی ہوتی ہیں۔ لیکن ان کے مسائل نچلے طبقے کے مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ دولتمند طبقہ عیش وعشرت، اور نام ونمود کے لیے دولت ہتھیانا چاہتا ہے۔ اس کے برعکس غریب طبقہ تن ڈھانکنے اور بھوک مٹانے کے لیے چند سکے حاصل کرنا چاہتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے دونوں طبقات کے درمیان مادیت کے زیر اثر ابھرنے والے مسائل کو پیش کر دیا ہے۔ اس ضمن میں افسانہ ''وہ جا چکی تھی'' قابل ذکر ہے۔ اس میں ایک باپ اپنی بیٹی کی مرضی کے خلاف صرف روپیوں کے لالچ میں شادی کرنا چاہتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''کل صبح میرا باپ مجھے ایک ایسے شخص سے بیاہ دے گا جس سے اسے بہت روپیہ ملنے کی امید ہے۔ خدا جانے وہ کون ہے؟ کہاں کا رہنے والا ہے؟ اور کیسا ہے؟ کچھ نہیں جانتی اور جانتی بھی تو کیا تمہیں چھوڑ کر جا سکتی تھی مہر خاں؟''[1]

ان کے افسانوی مجموعہ ''بگولے'' میں شامل بیشتر افسانے دیہات میں رہنے والے مزدوروں اور کسانوں کے معاشی مسائل سے تعلق رکھتے ہیں۔ معاشرتی حالات کی عکاسی میں احمد ندیم قاسمی کی فنکاری یہ ہے کہ وہ اپنے نقطہ نظر کو واضح نہیں ہونے دیتے آیا یہ کہ ان کی ہمدردی کس طبقے کے ساتھ ہے۔ بلکہ صورتحال کو اس انداز سے بیان کرتے ہیں قاری خود بخود مظلوم طبقے کا حامی ہو جائے۔ مزدور طبقے سے احمد ندیم قاسمی کی پوشیدہ حمایت کا اندازہ افسانہ ''طلائی مہر'' کے واقعہ پر غور کرنے پر سامنے آتا ہے۔ اس افسانے میں قانونی نظام کی کاہلی، بزدلی اور الزام تراشی کے ساتھ ساتھ مصنف نے یہ بھی باور کرایا ہے کہ گاؤں میں رہنے والے سادہ دل لوگ عیاریوں اور خود غرضیوں سے پاک کتنی صدق دلی سے محبت کرتے ہیں۔ افسانے کے مرکزی کردار فیض کے انقلابی عوامل کے ذریعہ عوام کو یہ پیغام دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ محنت وجد وجہد اور جبری نظام کی خلاف ورزی کر کے اپنا حقوق لینے کے لیے راستہ ہموار کرنے کی کوشش ہمیشہ جاری رکھنی چاہیے۔ جس

۱۔ بگولے، احمد ندیم، مکتبہ لاہور ۱۹۴۱ء ص: ۲۱۳

طرح سے فیض، پولیس کی لگائی ہوئی پابندیوں کی پروا کیے بغیر رات بھر کھیتوں کو پانی سے سیراب کرتا ہے تاکہ گوبھی کی فصل زیادہ نفع دے اور وہ اپنی محبوبہ سونی کے لیے ''طلائی مہر'' خرید سکے۔ فیض کے جوش وجذبہ کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:۔

''ایک پھٹے ہوئے چولے والا نوجوان مجمع کو چیر کر آگے بڑھا۔ اس کے گلے کی رگیں پھولی ہوئی تھیں۔ بازوؤں کے پٹھے تن گئے تھے اور رنگ چقندر کی طرح لال تھا۔ وہ تھانیدار کے مقابل جاکر پکارا ''لیکن ہم تباہ ہو جائیں گے، ہم مرجائیں گے، ہم غریب آدمی ہیں اور مجمع سے دبی دبی آوازیں آئیں۔ اے فیض، فیض! کیا کرتے ہو۔ پیچھے ہٹ آؤ۔ اور سامنے سے تھانیدار نہایت تند لہجے میں اس کی ماں بہن کی آبروریزی کرتا ہوا دھاڑا۔ یہ منہ پھٹ چھوکرا کون ہے؟ بدزبان۔ بے حیا۔ ارے تم غریب ہو۔ تو تمہارے ماتھے کا لکھا۔ تمہاری غریبی میرے حکم کی راہ میں روڑا بن کر کیوں اٹکے؟ شام تک تم سب اپنے جھونپڑے چھوڑ چھاڑ کر گاؤں میں جابسو۔ پورے ایک مہینے تک نہ ہل چلاؤ۔ نہ کھیتوں کی دیکھ بھال کرو۔ نہ گوبھی کو پانی دو۔ ورنہ تم مجھے اچھی طرح جانتے ہو۔ میری بیتوں کی ضرب اس قدر سخت ہے کہ بے شمار بدمعاش آج تک ماتھے پر پٹیاں باندھے میرے سائے سے چھپتے پھرتے ہیں۔''[1]

فیض کے اس رویے سے اس کی ہمت اور حوصلے کا اندازہ تو ہوتا ہے لیکن ایک خامی یہ سامنے آتی ہے کہ ان کے کردار اپنے جذبات پر قابو نہیں کرپاتے اور بعض جگہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف خود ان کے ذہن میں داخل ہوگیا ہے اور انھیں بولنے پر مجبور کررہا ہے۔ مثلاً افسانہ ''توبہ میری'' میں کریم کا کردار ایک محنت کش اور وفادار انسان کی صورت میں سامنے آتا ہے اور ''مالک جی'' جابر وظالم طبقہ کا نمائندہ ہے۔ جسے صرف مزدوروں سے

---

[1] بگولے، احمد ندیم، مکتبہ لاہور، ۱۹۴۱ء، ص: ۴۳

کام لینے کی فکر ہے۔ان کی تکالیف، موت اور زندگی سے کوئی مطلب نہیں۔ اسی خود غرضی کے نتیجے میں کریم کی موت ہو جاتی ہے۔ اس افسانے کو مصنف نے ایک خاموش احتجاجی پیکر بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے اسی کوشش کی کامیابی کے پیش نظر کرشن چندر لکھتے ہیں کہ:

"اگر احمد ندیم قاسمی چیخ سکتا تو ہر افسانے کے اختتام پر چلا کر کہتا "بچاؤ" "بچاؤ" ہندوستان کے دیہاتوں کو، اس خودکشی سے بچاؤ" لیکن احمد ندیم قاسمی ایک کسان ہے، وہ چیختا نہیں، وہ اپنے انتقام کی آگ اپنے پڑھنے والوں کے دلوں میں منتقل کر دیتا ہے۔ ہاں کبھی کبھی اس کے شعروں میں اس خاموش آگ کے شرارے دہکتے ہوئے نظر آجاتے ہیں۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس میں کرشن چندر نے قاری کے تاثرات کے متعلق جو بات کہی ہے افسانہ "وہ جا چکی ہے" کے مطالعے سے وہی تاثر ابھرتا ہے۔ لیکن اس کی ایک خامی کرداروں کے مکالموں کے سلسلے میں سامنے آجاتی ہے۔ جب کریم بیماری کی حالت میں سردیوں کی رات اور اندھیرے کی پروا کیے بغیر صرف چونّے پیسے کے لیے زمیندار کے گھر غلہ رکھنے کے لیے جاتا ہے۔ جاتے وقت گھر والے منع کرتے ہیں تو کہتا ہے کہ "اگر ہم ذرا ذرا سی بات پر آرام کرنے لگے تو پیٹ کیسے بھرے گا۔" کردار کی زبان سے یہ جملہ نہ بغیر بھی قاری اس شخص (کریم) اور اس کنبے کی معاشی تنگی کا اندازہ لگا سکتا تھا لیکن شاید مصنف نے شدت پیدا کرنے کے لیے یہ جملہ ادا کروا دیا ہو جس سے افسانے میں رمزیت کا عنصر ختم ہو گیا ہے۔ اس لغزش کے باوجود احمد ندیم قاسمی کا یہ ایک کامیاب افسانہ ہے جو معاشی مجبوریوں پر مبنی ہے اور اس کردار کی موت پر افسانہ کا خاتمہ اس المیہ کو اجاگر کرتا ہے کہ مزدور کی زندگی کا کل سرمایہ اس کی توانائی ہے۔ جب تک زندہ رہتا ہے صرف دو وقت کی روٹی کے لیے محنت کر کے اپنے مالکوں کو خوش کرتا رہتا ہے۔ لیکن جب اس پر مصیبت آتی ہے تو وہی

---

[1] دیباچہ، کرشن چندر، ۱۹۴۱، بگولے، احمد ندیم قاسمی۔ مکتبہ اردو لاہور، ص: ۱۴

مالکان منھ پھیر لیتے ہیں احمد ندیم قاسمی کی اسی فنکارانہ صلاحیت کے اعتراف میں قمر رئیس نے لکھا ہے کہ:۔

''ندیم ترقی پسند تحریک کے ایک سرگرم اور ممتاز رکن رہے لیکن مجھے اکثر محسوس ہوا کہ وہ اتنا بڑا ترقی پسند نہیں جتنا بڑا فن کار ہے.........گاؤں کی مٹی اور اس کی زندگی سے اس کا والہانہ پیار ہی دراصل اس کے اجتماعی شعور کا سرچشمہ ہے۔ ان قوتوں کی جستجو میں جو گاؤں کی زندگی پر اپنے منحوس آسیبی سایہ ڈال رہی تھیں وہ گاؤں سے شہر تک پہنچا۔ وہاں اسے جاگیرداروں اور عاملوں کے صف میں وہ زرپرست بورژوا اور سامراجی طاقتیں نظر آئیں جو محنت اور دولت پر حاکمانہ تسلط کے نت نئے منصوبے بنا رہی تھیں۔ یہیں اسے متوسط طبقے کی زبوں حالی اس کے کھوکھلے نظام اخلاق اور نفسیات کے مطالعے کا موقع ملا۔ تقسیم سے کچھ قبل ہی ملک کے طبقاتی کردار کے بارے میں اس کا شعور واضح اور تیکھا ہونے لگا تھا۔ طبقاتی جبر و ظلم سے انسان کی آزادی کو وہ سیاسی آزادی سے کم اہمیت نہیں دے رہا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو پیچیدہ صورت حال پیدا ہوئی اور تقسیم کے بعد رونما ہونے والے حوادث سے اس پر جو غبار چھایا، بے شمار ترقی پسند دانشور اور انقلابی ادیب بھی اس میں بھٹک گئے کچھ قوم پرستانہ اور دینی سیاست کی نذر ہو گئے.........ندیم ان چند ادیبوں میں سے ایک ہے جس کی طبقاتی فکر اس آزمائش سے گزر کر کچھ اور روشن ہو گئی۔ وہ اس طور پر زیادہ چست اور چونچال ہو کر نئی سامراجی ریشہ دوانیوں اور گرد و پیش کی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا محنت کش طبقوں کے مقدر سے اس کی وابستگی کچھ اور استوار ہو گئی۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس میں قمر رئیس نے احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری اور ان کے فنی ارتقاء کے متعلق جو باتیں کہی ہیں اس کی صداقت کا اندازہ ''گرداب، سیلاب، آنچل، آبلے اور طلوع و غروب کے افسانوں سے ہو جاتا

---

[1] اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب، قمر رئیس، ص:۱۱۶

ہے۔ چوپال اور بگولے کے افسانوں میں پنجاب کا دیہات سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ بگولے کے کئی ایسے کامیاب افسانے موجود ہیں جن میں عوام کو ترقی کی طرف رغبت دلائی گئی ہے۔ مثلاً افسانہ ''پکا مکان'' میں ایک نوجوان گاؤں کے زمیندار کے خلاف جا کر اپنا مکان تعمیر کراتا ہے جب کہ پورے گاؤں میں کسی کو یہ ہمت نہیں کہ پکا مکان بنوا سکے۔ کیوں کہ سب کے سب گاؤں کے جابر زمینداروں کے ماتحت ہیں۔ یارو جب مکان بنوالیتا ہے تو زمیندار اس پر چوری کا الزام لگا کر جیل بھجوا دیتا ہے۔ جبر وتشدد کی اس کریہہ صورت کے بعد مصنف نے اختتام پر اسی نوجوان کی کامیابی دکھائی ہے۔ کیوں کہ یارو جس عورت سے محبت کرتا ہے وہ شادی کے لیے پکا مکان تعمیر کرنے کی شرط رکھتے ہوئے کہتی ہے کہ جس روز مکان بنوالو گے اس دن دیکھو گے میں اس میں آ کر دیا جلا رہی ہوں۔ چنانچہ جب وہ ہتھکڑی پہنے ہوئے پیچھے مڑ کر دیکھتا ہے تو اس کے گھر میں دیوں کی روشنی نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے افسانوں میں بھی مثلاً ''غیرت مند بیٹا، کھیل، چوری وغیرہ میں احمد ندیم قاسمی نے گاؤں کے مصیبت زدہ مظلوموں کی مشقت بھری زندگی کو موضوع بنایا ہے۔

''گرداب'' کے افسانوں میں دیہات کی فضا سے نکل کر شہری زندگی میں ہونے والے مسائل و پیچیدگیوں کو بیان کیا گیا ہے لیکن یہاں بھی ان کا موضوع متوسط اور نچلے طبقے کے لوگوں کی ضرورتیں، آلام اور بنیادی ترجیحات ہی ہیں۔ جیسا کہ وہ خود گرداب کے دیباچے میں رقم طراز ہیں۔

> ''مجھے خیال آیا کہ دیہات کی معصوم فضاؤں سے نکل کر جدید تہذیب وتمدن کے ان گہواروں کو بھی دیکھوں جو گڑگڑاتی ہوئی مشینوں اور گاڑھے بدبودار دھوئیں میں لپٹے ہوئے ابھرتے اور پھیلتے جا رہے ہیں۔
>
> یہاں کے مسائل الگ تھے۔ ماحول الگ تھا۔ لوگوں کی ذہنیتیں الگ تھیں۔ یہاں پتلونوں کی جمی ہوئی لکیروں اور بالوں کی متناسب لہروں کے تذکرے تھے، تصنع تھا، تکلف تھا، ریا کاری تھی .... لیکن یہاں بھی بہر حال انسان بستے تھے۔ میں نے یہاں جو کچھ دیکھا،

جو کچھ سنا اور جو کچھ محسوس کیا وہ کہانیوں کی شکل میں پیش کر رہا ہوں۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ احمد ندیم کے افسانوں میں واقعات کا جائے وقوع دیہات ہو یا شہر، وہ انسانوں کے دکھ درد سے نظریں نہیں چراتے۔ بلکہ ان عناصر کو بیان کرتے ہیں جس سے انسانی دکھوں کا مداوا ہو سکے۔ ان کے افسانوں کے موضوعات وہ معاشرتی قدغنیں اور ناہمواریاں ہیں جو زندگی میں قدم قدم پر موجود ہیں اور شہر ہو یا گاؤں ہر جگہ بھیس بدل کر استحصال کرتی ہیں۔ سیاست اور مذہب کے ٹھیکیدار دونوں جگہوں پر موجود ہیں جو اپنے مفاد کے لیے معصوم لوگوں کا استعمال کر رہے ہیں۔

احمد ندیم کا قاسمی کا افسانہ "رئیس خانہ" اس لحاظ سے بڑی اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں چند کرداروں کے ذریعہ معاشرے کے مختلف روپ اور استحصال کی نت نئی صورتیں پیش کی گئی ہیں۔ ڈاک بنگلے میں چھٹیاں گزارنے کی غرض سے ٹھہرے ہوئے مسافر کی بدنیتی، عیاری اور رئیس خانہ میں رہنے والے بھولے بھالے افراد کی نیک نیتی کے ذریعہ معاشرے کی متضاد صورتیں سامنے آتی ہے۔ ڈاک بنگلے میں ٹھہرے ہوئے یوسف کے لیے عورتیں فراہم کرنا فضلو کے لیے بہت کٹھن ہے صحیح اور غلط کی کشمکش میں بالآخر وہ غلط کو صحیح تصور کر کے یوسف کے حکم کی تعمیل کرنے لگتا ہے۔ دس روپیہ کے عوض فضلو اس کے ہوس کی آگ کو بجھانے کے لیے لڑکیاں تلاش کرتا ہے۔ ان کے آنسو اور ان کی مجبوریاں فضلو کو تڑپاتی ہیں لیکن رات گزارنے کے بعد وہ عورتیں یوسف کی نیک نیتی کی گواہی دے کر فضلو کی خوش گمانیاں بڑھا جاتی ہیں۔ وہ کہتی ہیں کہ اس نے ہاتھ بھی نہیں لگایا صرف دیکھنے کے سو روپے دیتا ہے۔ سو روپے کا لالچ فضلو کو اپنی بیوی مریاں کے ساتھ سودہ کرنے پر آمادہ کر دیتی ہے۔ مریاں سے اصرار کرتا ہے کہ وہ ایک رات کے لیے یوسف کے کمرے میں چلی جائے اگر اس نے پیش دستی نہ کی تو کئی راتیں گزارے گی تاکہ وہ اس تنگ حالی سے چھٹکارا پا سکیں۔ لیکن مریاں نوچی کھسوٹی ہوئی واپس آتی ہے اسے دیکھ کر فضلو وادیوں میں اترتی ہوئی تیز گاڑی کا پیچھا کرتا ہے مگر ناکام ہو جاتا ہے۔ فضلو،

---

[1] دیباچہ گرداب، احمد ندیم قاسمی حیدرآباد، ۱۹۴۳ء، ص: ۷

مریاں، بیشو، اور دوسری دو عورتیں اپنی معاشی حالتوں کی وجہ سے یوسف کی ہوس کا نوالہ بن جاتی ہیں۔ آخر میں فضلو سو روپے کے نوٹ کو جلاتے ہوئے کہتا ہے کہ "میری غریبی مجھے دھوکہ دے گئی مریاں"۔

اس افسانے میں ترقی پسندی کی تمام سطحیں موجود ہیں جو اس تحریک کے بنیادی محرکات میں شامل ہیں۔ تمام مناظر اور جزئیات کا جائزہ لینے کے بعد قاری خود بخود دولتمندوں کی حرکتوں سے کراہت محسوس کرنے لگتا ہے اور اس کی ساری ہمدردیاں فضلو جیسے معصوم لوگوں کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔۔ پروفیسر قمر رئیس ان افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:-

> "اس کا یہ مطلب نہیں کہ ندیم زندگی کے کریہہ اور تاریک پہلوؤں کو اہمیت دیتا ہے۔ طبقاتی سماج میں ہر طرف تاریکی بہیمت اور مجرمانہ سرگرمیوں کے سوا ہے بھی کیا؟ جو دولت کی غلط تقسیم اور اس سے پیدا ہونے والے حالات اور رشتے ہر قدم پر انسانی روح و ضمیر کی گرانباری اور پامالی کا منظر پیش کرتے ہیں۔ ندیم کی بڑائی اس میں ہے کہ وہ اس پر آشوب زندگی کے تضادات کی مصوری کرتے ہوئے اس بلند تر زندگی اور اس معصوم انسان کا تصور بھی دیتا ہے جو انصاف آزادی اور روحانی پاکیزگی کا مظہر ہے۔ اس اعلیٰ و برگزیدہ انسانی زندگی کے بارے میں ندیم کا تصور یا نقطہ نگاہ فنی اعتبار سے اس کی کہانیوں کے ہر پہلو پر اثر انداز ہوتا ہے۔" [1]

قمر رئیس کے ان بیانات سے واضح ہوتا ہے کہ انسانی فطرت اور اس کی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات کے محرکات کا اندازہ لگا لینا احمد ندیم قاسمی کی طرح ہر فنکار کے دست قدرت میں نہیں ہوتا۔ چوں کہ انھیں زندگی اور معاشرے کا گہرا شعور تھا اسی لیے "گنڈاسا" جیسا افسانہ تحریر کیا جس میں نازک جمالیاتی اور نفسیاتی حقائق کی ترجمانی کی گئی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں ان شرفا کی بھی قلعی کھول دی ہے

---

[1] بیسویں صدی میں اردو کا افسانوی ادب، قمر رئیس، ص: ۱۲۷

جو مصنوعی تہذیب و شرافت کا لبادہ اوڑھ کر عوام کو بے وقوف بنانا چاہتے ہیں۔

ایک اہم بات یہ کہ ان کے افسانے کسی مخصوص نظریے کی تبلیغ نہیں کرتے خواہ وہ سیاسی ہو یا تہذیبی، رومانی ہو یا ترقی پسندانہ۔ مثال کے طور پر ''ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد'' کا ذکر دوسری جنگ عظیم کی تباہ کاریوں کی عکاسی کے ضمن میں کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن اس افسانے میں دوسری جنگ عظیم کی تباہ کاریوں کے دلدوز مناظر کے علاوہ وہ حقیقتیں بھی ہیں جو ہر زمانے میں ہونے والے عالمی تخریب کاری کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہیں۔ اس افسانے میں مصنف نے جنگ عظیم کے پس پردہ یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ کسی بھی حادثہ کے بعد نچلے طبقے کے لوگ ہی استحصال کی زد میں آتے ہیں۔ پہلے سے پریشان حال لوگوں پر جب ایسی ناگہانی آفتیں آتی ہیں تو وہ پیٹ کے دکھ سے مجبور ہو کر حکومت اور ثروت مندوں کے بے جا احکام کی تکمیل کرنے پر بخوشی آمادہ ہو جاتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ احمد ندیم قاسمی افسانے کی مقصدیت اور افادیت کے قائل تھے اور شعوری طور پر مقصدیت اساس افسانے لکھے لیکن انھوں نے کسی مقصد کی تشہیر نہیں کی اور نہ ہی کسی نظریہ کو لے کر بے اعتدالی برتی۔ اس ضمن میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''اپنی فنی تخلیق کو ہر پہلو سے حسن کا مرقع اور تاثیر کا مجسمہ بنانے کے لیے وہ ایک ایک پہلو کو سڈول اور ہموار بنانے میں خون جگر صرف کرتا ہے۔ ان مختلف حصوں میں علیحدہ علیحدہ حسن ترتیب پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اس کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ ان مختلف حصوں میں باہمی توازن اور تناسب افسانہ کی رفتار کے ساتھ ساتھ بڑھتا اور قائم ہوتا رہتا ہے، یہاں تک کہ آہستہ آہستہ مختلف منزلیں طے کرتا ہوا وہ خاتمہ تک پہنچتا اور مجموعی طور پر وہی گہرا تاثر پیدا کرتا ہے جو فن کار کا مقصود و مطلوب ہے۔''[1]

---

[1] دیباچہ سناٹا، احمد ندیم قاسمی، اساطیر پبلیشرز، لاہور ۱۹۸۸ء، ص: ۱۳

وقار عظیم کی اس رائے سے واضح ہوتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانے نقطہ نظر کے تابع ہوتے ہیں مگر وہ اپنی فکر و نظر، ادراک و تیقن کو وسعت دے کر متوازن اور ہمہ گیر بنا دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے مرغوب موضوعات کے تحت افسانہ لکھنے کے باوجود انھوں نے تمام فنی عوامل پر اپنی گرفت کو مضبوط رکھا۔ نچلے، متوسط طبقے کو موضوع بنانے کے ساتھ ساتھ فسادات اور جنسیات پر بھی افسانے لکھے لیکن طوالت اور اس باب کے تقاضوں کے پیش نظر ان سب پر گفتگو ممکن نہیں ہے۔

ترقی پسند تحریک کی مقبولیت کے زمانے میں وہی افسانہ نگار مقبول ہوئے جنھوں نے سماجی تغیر اور ارتقا کی بات کی اور ان چیزوں کو سراہا جو سماج کی ترقی اور معاشی نظام کو بہتر بنانے میں معاون ثابت ہوں۔ بلونت سنگھ اسی زمانے کی پیداوار اور تربیت یافتہ ہیں اس لیے ان کے افسانوں میں زندگی کے سنجیدہ حقائق کی تصویریں موجود ہیں۔ یوں تو انھوں بھی احمد ندیم قاسمی کی طرح پنجاب کے دیہات کو موضوع بنایا اور رومان پرور فضاؤں میں اپنی کہانیوں کا تانا بانا تیار کیا لیکن ان دونوں کی ترجیحات مختلف تھیں۔ ان کے درمیان فرق کی وضاحت پروفیسر مرزا حامد بیگ نے اس طرح کی ہے:-

"اس نظریاتی رومان نگاری میں ندیم اور بلونت سنگھ کا فرق کچھ ایسا ہی ہے جیسے ولیم ورڈز ورتھ اور کولرج کی رومانی شاعری کا فرق یعنی ندیم معصوم فطرت کو چنتے ہیں اور بلونت قہار فطرت کو۔ دوسری طرف بلونت سنگھ نے پنجاب کے سکھ طبقے کی ترجمانی کی اور ندیم نچلے مسلم معاشرت کی۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ شمال مغرب پنجاب کی سطح مرتفع اور مغربی پنجاب کے تھل کا علاقہ ہے۔ اور بلونت کے افسانوں کی بو باس مشرقی پنجاب خصوصاً ماجھے کے علاقے سے متعلق ہیں۔" [1]

اس طرح واضح ہوتا ہے کہ بلونت سنگھ نے اپنے افسانوں کے موضوعات پنجاب کے دیہی علاقوں

---

[1] اردو افسانے کی روایت، مرزا حامد بیگ، اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۱ء، ص: ۷۳

سے تلاش کیے یا پھر یوں کہا جائے کہ اس علاقے کے لوگوں کی زندگیوں میں اتنے تحیر زا پہلو موجود تھے جس نے انھیں لکھنے پر اکسایا۔ ابتدا میں انھوں نے بھی رومانی احساسات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی لیکن جیسے جیسے زندگی کی حقیقتوں کا علم گہرا ہوتا گیا اور روٹی کے ایک ٹکڑے کے لیے لوگوں کو در در کی ٹھوکریں کھاتے ہوئے دیکھا تو رومانیت کی جگہ تلخ حقیقت نگاری نے لے لی، جو ترقی پسندی کے مزاج سے میل کھاتا ہے۔ ''روشنی'' میں بھیک مانگتے ہوئے بچے کا کٹا ہوا ہاتھ، ''پتھر کا دیوتا'' میں روٹی تلاش کرتی لڑکی، ''کسبی'' میں ایک معصوم لڑکی کا طوائف بننا اور طوائف کا اپنے گاہکوں سے بیزاری، ''گلیاں'' میں عورت پر وحشیانہ نظریں ڈالتے ہوئے افراد اور ''بھیک'' میں بھکاری کی توہین کرتے ہوئے جو مناظر بلونت نے پیش کیے ہیں ظاہر ہے وہ اس معاشرے کی ہی عکاسی کرتے ہیں جہاں یہ واقع ہوئے۔ چنانچہ اس کے بعد زندگی کا حسن کیوں کر نہ مضمحل ہوتا۔ بلونت سنگھ کے ان افسانوں کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ وہ دیہات سے زیادہ شہر کے سنگین حالات و جرائم کی عکاسی پر قادر تھے۔ اسی لیے ڈاکٹر صادق نے لکھا ہے کہ:

> ''ویسے دیکھا جائے تو ان کے یہاں دیہی زندگی کے متعلق اتنے افسانے نہیں ملتے جتنے شہری زندگی سے متعلق ملتے ہیں۔ شہری زندگی کے مسائل بھی بڑے سنگین ہیں۔ یہاں بھی آدمی بھوک اور بے روزگاری کے بوجھ تلے دبا ہوا سسک رہا ہے۔ یہاں کلرک، مزدور، بیوپاری، وکیل، لیڈر، افسر، چور، طوائف، اور دلال سبھی ہیں۔ شہری زندگی کی عکاسی کرتے ہوئے بلونت سنگھ نے صرف متوسط اور ادنیٰ طبقے کے مسائل کی طرف ہی توجہ دی ہے۔ دیمک، ڈگریا، بابو مانک لعل، سمجھوتہ، اعتراض، لمحے اور بازگشت جیسی کہانیاں اس کی بہترین مثال ہیں جن میں بلونت سنگھ کے گہرے مشاہدے اس کے وسیع تجربات اور فنی پختگی کا ثبوت ملتا ہے۔''[1]

---

[1] ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر صادق، ص: ۱۸۱

بلونت سنگھ کے افسانوں میں ڈاکٹر صادق نے جن نکات کی نشاندہی کی ہے ان کی کارفرمائی کا اندازہ لگانے کے لیے ضروری تھا کہ وہ کسی افسانہ کا تجزیہ کر کے ترقی پسندی کا کوئی نمونہ پیش کرتے۔ لہذا اس تشنگی کے باعث اور ان کے افسانوں میں پیش کردہ موضوعات و مسائل کی نوعیت اور دوسرے افسانہ نگاروں سے ان کی انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے چند افسانوں کے مختصر تجزیے پیش کیے جا رہے ہیں۔

کلرک کی زندگی پر مبنی افسانہ ''آزاد فاقہ'' ایک مختلف نوعیت کا حامل ہے اس میں مصنف نے مالی اعتبار سے کلرک کی بے بسی کو واضح کرنے کے بجائے اس بات پر زور دیا ہے کہ کسی کے ماتحت کام کرنے والے شخص کو کس طرح خارجی اور داخلی معاملات میں اس کا تابع ہو کر رہنا پڑتا ہے۔ اس افسانہ کا مرکزی کردار کہتا ہے کہ لنچ کے لیے پندرہ منٹ کا جو وقفہ دیا گیا ہے وہ میرے لیے ناکافی ہے گھر جانے آنے میں اتنا وقت صرف ہو جاتا ہے اس طرح مجھے پیٹ بھر روٹی کھانے کے لیے وقت نہیں ملتا اور ظاہر ہے جب کھاؤں گا نہیں تو کام کیسے کروں گا۔ جبکہ میں پیٹ بھرنے کے لیے ہی نوکری کرتا ہوں۔ اگر مجھے نوکری کرنے کے باوجود فاقہ کرنا پڑے تو ''میں غلامی کے فاقہ پر آزادی کے فاقے کو ترجیح دوں گا۔'' اس افسانہ کے ذریعہ مصنف یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ اگر سرمایہ دار طبقہ مال و زر پر قابض ہے اور نچلا طبقہ ان کی عنایات کا محتاج ہے تو وہ بھی مزدوروں کی طاقت اور ان کی قوت بازو پر منحصر ہے۔ دوسرا نکتہ یہ بھی ہی ہے کہ ترقی پسندوں کے اس موقف کی ترجمانی بھی ہوئی ہے جو انھوں نے پیداوار کی تقسیم، ضروریات زندگی اور فرد کی محنت و بساط کے متعلق بیان کیا تھا کہ ہر فرد اپنے بساط کے مطابق محنت کرے اور اسی اعتبار سے اس کی ضرورتیں پوری ہوں تب ہی سماج کی ترقی ہو سکتی ہے۔ مذکورہ افسانے میں مصنف نے کلرک کے توسط سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ہر شخص کو جسمانی روحانی اور ذہنی سکون کا موقع ملنا چاہیے خواہ وہ نوکر ہو یا مالک۔

اسی طرح افسانہ ''جھر جھری'' کا تفصیلی جائزہ لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ کیوں کہ اس افسانے میں ایک غریب باپ اس بات پر قادر نہیں ہے کہ وہ اپنی بیٹی کی شادی کر دے لہذا وہ کچھ چیزیں کرایہ پر لے کر تا

ہے تاکہ رشتے والے اس کے گھر میں سجی ہوئی چیزوں سے مرعوب ہو کر شادی کے لیے تیار ہو جائیں۔ اس ترکیب کے آزمانے کے بعد اس کا کام بن تو جاتا ہے مگر لڑکے والے گھر میں سجی ہوئی چیزوں کی چمک دمک کے اعتبار سے جہیز کی فرمائش بھی کرتے ہیں۔ لڑکی کا باپ مجبوراً وعدہ کر لیتا ہے تاکہ کسی طرح بیٹی کا گھر بس جائے۔ لیکن شادی کے کچھ دن پہلے لڑکی بیمار ہو جاتی ہے اور اس بیماری میں اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ بیٹی کی موت پر وہ غمزدہ تو ہوتا ہے مگر دو روز بعد وہ یہ سوچ کر مطمئن ہو جاتا ہے کہ بیٹی کی شادی کا اتنا بڑا بوجھ تھا جس کے لیے اس نے تین ہزار روپے بھی ادھار لیے تھے اب وہ جلدی سے واپس کر دے گا۔ اس کے علاوہ بلونت سنگھ نے پہلا پتھر، کرنیل سنگھ، بازگشت اور تین باتیں وغیرہ میں زندگی میں پیش آنے والی مشقتوں اور پریشانیوں کو پیش کیا ہے۔

بلونت سنگھ کی افسانہ نگاری بڑی حد تک ترقی پسند تحریک کی زائیدہ تھی تو یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ انسانوں میں انسان دوستی، ادب کے ذریعہ زندگی کے تقاضوں کی سرفرازی، ناامیدی میں امید کی کرن، موت میں زندگی کی رمق اور غربت میں اطمینان اور قناعت کے عناصر تلاش نہ کرتے۔ بلونت سنگھ نے انسان دوستی، باہمی ہمدردی اور خدمت خلق سے لبریز جذبات کو موضوع بنا کر کئی افسانے لکھے جس سے ان کی وابستگی ترقی پسند تحریک سے واضح ہو جاتی ہے۔ غریبوں، مزدوروں اور نچلے طبقے کے مسائل کو موضوع بنانا ترقی پسندوں کا بنیادی مقصد و منشا تو تھا ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ شرط یہ بھی تھی کہ ایسے صحت مند عناصر کو ابھارا جائے جس سے عوام تک مثبت پیغام پہنچایا جا سکے۔ یہ کس طرح ممکن ہو سکتا ہے۔ اس کا ذکر اختر حسین رائے پوری نے اپنے مضمون ''ادب اور زندگی'' میں کچھ اس طرح بیان کیا ہے:

> ''صحیح ادب کا معیار یہ ہے کہ وہ انسانیت کے مقصد کی ترجمانی اس طریقہ سے کرے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے اثر قبول کر سکیں۔ اس کے لیے دل میں خدمت خلق کا جذبہ پیدا ہونا چاہیے کیوں کہ ادب پیغمبری کی طرح خود گزاری کا متقضی ہے نہ کہ ملائیت کی بطرح پیشہ ور

ماضی، حال اور مستقبل کو سمجھنا ادیب کے لیے ضروری ہے تاکہ اس کی دردمندی رائیگاں نہ جائے اور تاریخ کے اشاروں کو سمجھا جا سکے۔ پھر زندگی کو اسی وقت سمجھا جاسکتا ہے جب اس کی آگ میں تپا جائے اور اس کے ہنگاموں میں حصہ لیا جائے اس کی تگ و دو سے الگ رہ کر اس کے رموز کو سمجھنے کی کوشش ویسی ہی ہے جیسے ساحل پر کھڑے ہو کر اس کی گہرائی کا اندازہ لگانا۔ اس صورت میں نہ ادیب زیادہ لوگوں کے احساسات سمجھ سکتا ہے اور نہ اپنی زبان اور پیام ان تک پہنچا سکتا ہے۔ یہ معیار بہت بلند اور مشکل معلوم ہوگا اس لیے کہ اب تک ادب پر اس جماعت کا قبضہ رہا ہے جو کسی راجہ کے مشہور درباری کی طرح ندی کی لہریں گننے کی تنخواہ لیا کرتا تھا۔'' [1]

اختر حسین رائے پوری تخلیق ادب کے لیے جس عرق ریزی کے خواہاں تھے اور اس کے ذریعہ جن مقاصد کی تکمیل چاہتے تھے انھوں نے اپنے افسانوں میں برتنے کی کوشش کی ہے افسانہ ''مرگھٹ'' اختر حسین رائے پوری کا نمائندہ افسانہ ہے جس کے کردار معاشرے میں ہونے والی سیاسی افراتفری، مذہب، استحصال اور ہوس زر کے خلاف آواز اٹھاتے ہوئے نظر آتے ہیں'' مجھے جانے دو، زندگی کا میلہ وغیرہ بھی قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بھی اس فرض کو اپنے افسانوں کے ذریعہ انجام دینے کی کوشش کی ہے اس کی ایک مثال بلونت سنگھ بھی ہیں اگرچہ ان کے یہاں وہ شدت نہیں پائی جاتی ہے۔ بقول وارث علوی:

''یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی بہترین کہانیاں بھی بصیرت کے اس مقام کو نہیں چھوتیں ،جہاں آرٹ معنی حیات کا کشف بنتا ہے۔ اکثر کہانیاں مشاہدات کی سطح سے بلند نہیں ہوتیں اور وہی زمینی بو باس جو انھیں توانائی اور حرارت بخشتی ہے۔ اس وقت ان کے تخیل کو

---

[1] ادب اور زندگی، اختر حسین رائے پوری، مشمولہ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر مرتب قمر رئیس، ص:۱۹۳

بھی Pedestrian بنا دیتی ہے۔ جب وہ وہاں بھی زمین سے بلند نہیں ہو پاتی جہاں ارضیت اور رفعت نہ پائے تو بدصورت اور عامیانہ ہو جاتی ہے۔ ان کمزوریوں کے سبب ان کی بعض بہت ہی اچھے ڈھنگ سے لکھی ہوئی نستعلیق کہانیاں بھی دلچسپ کہانیاں رہتی ہیں لیکن آرٹ کی بلندی اور خوبصورتی کو نہیں پہنچتیں یعنی ان میں انسان، فطرت اور زندگی کے اسرار و رموز کا وہ عرفان پیدا نہیں ہوتا جو انھیں یادگار فن پارے بنا دے۔''[1]

وارث علوی نے بلونت سنگھ کی جن خامیوں کی طرف اشارے کیے ہیں ان سب کے باوجود بلونت سنگھ کے افسانوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جیسا کہ وارث علوی نے بھی کہا ہے کہ ان کا فن اتنا کمزور نہیں ہے کہ انھیں بھلا دیا جائے۔ کیوں کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں زندگی کے ان الم ناک مناظر کی عکاسی کی ہے جس سے آج کا انسان دوچار ہے۔ تو جگ بیتی بیان کرنے والے، ''بازگشت، خوددار اور پیار جیسے افسانوں کی کہانیاں بننے والے اور جگا، بسا کھا سنگھ (وچلے ۳۸) جیسے کردار وضع کرنے والے مصنف کو کیوں کر بھلایا جا سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے نمائندہ افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ رام لعل نے بھی افسانہ کی دنیا میں قدم میں رکھا لیکن ان کے افسانوں میں کسی نظریہ کی پابندی کے بجائے آزادانہ اظہار ملتا ہے۔ زندگی کی بڑی حقیقتوں کو بیان کرنے کے لیے انھوں نے ایک الگ راستہ نکالا اور وہ ہے کرداروں کی نفسیات، ذہنی کشمکش اور طباعی سے گزرنے والا راستہ۔ ''چاپ'' کا بنیادی مسئلہ معاشی کشمکش سے پیدا ہو کر ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کا واقعہ بن جاتا ہے۔ افسانہ کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی ابتدا جہاں سے ہوئی ہے وہ مسئلہ کی انتہائی سطح ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار وکاس کے پاس معاشی احوال کی کشمکش اور زندگی کے مسائل کی چارہ جوئی کرنے والے ہمدرد کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اتفاقاً اسے ایک دن ٹرین میں ایک آدمی نظر آتا ہے جو اسے عجیب و غریب

---

[1] ادب کا غیر اہم آدمی، وارث علوی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۱، ص: ۱۲۲

رازسے باخبر کرتا ہے۔ وہ یہ کہ وکاس کے گھر میں زمین کے اندر خزانہ رکھا ہوا ہے۔ اتنا کہہ کر وہ غائب ہو جاتا ہے۔ وکاس اس کے تعاقب میں جاتا ہے مگر وہ ٹرین میں کہیں نہیں ملتا۔ گھر پہنچ کر وکاس گھر کے بیک روم کی زمین کھودنا شروع کر دیتا ہے۔ خزانہ پانے کی دھن میں وہ کھانا پینا، نہانا دھونا، آفس اور دوستوں رشتہ داروں سے بے خبر ہو جاتا ہے۔ اس کی شکل ایسی ہو جاتی ہے کہ باہر نکلنے پر بھی کوئی اسے پہچان نہیں پاتا تو وہ لوگوں کا مذاق اڑاتے ہوئے کہتا ہے:۔

"تم کیسے بے وقوف ہو! بالکل گدھے ہی ہو! اپنے وکاس کو نہیں پہچانتے جو ہر وقت تمہارے ساتھ رہا کرتا تھا! تم سمجھتے ہو کہ وہ ابھی تک کہیں باہر گیا ہوا ہے۔ ذرا غور سے دیکھو میں کہیں نہیں گیا ہوں اب بھی یہاں ہوں ٹھیک تمہارے بیچ۔ تم لوگوں کی آنکھیں کھول دینے کے لیے دن رات محنت کر رہا ہوں۔ ایک دن میں کروڑ پتی بن کر اچانک تمہارے سامنے آجاؤں گا۔ اس وقت بھی تم مجھے نہیں پہچان پاؤ گے کیوں کہ تمہیں یقین بھی نہیں آئے گا کہ یہ میں وہی ہوں، وہی جسے تم پندرہ روپے بھی دینے سے انکار کر دیا کرتے تھے۔ میرا مذاق اڑایا کرتے تھے۔ اب تو تم میری ہی خوشامد کیا کرو گے، وہ دن بہت دور نہیں ہے کمینو!"۔[1]

خزانہ پا کر مالی فراوانی کے زعم میں وہ اتنا زیادہ دیوانہ ہو گیا کہ اسے کچھ ہوش ہی نہ رہا اور وہ کھودتا چلا گیا آخر اسے دھات کا بنا ہوا ایک بکس مل ہی گیا لیکن اس کے اندر اتنی طاقت نہیں رہی کہ وہ اس گہرے گڑھے سے باہر نکل سکے۔ آنکھیں بند کیے کیے اسے اپنے عزیز اور رشتہ دار یاد آنے لگے۔ اسے محسوس ہوا کہ کوئی اس کے قریب آرہا ہے تو امید جاگ اٹھی کہ اسے نکال کر باہر کرے گا۔ پھر وہ سوچنے لگا کہ اس کی بیوی کیوں نہیں آرہی ہے کہ اسے بچالے۔ آخر کار وہ غربت و محرومی سے نجات پا کر آسودگی کی خواہش لیے اس دنیا سے

---

[1] رام لعل کے منتخب افسانے۔ سیمانت پرکاشن، ۱۹۸۴ء، ص:۱۳

رخصت ہو جاتا ہے اور اپنے ہاتھوں کھودی ہوئی قبر میں ابدی نیند سو جاتا ہے۔ اس افسانے میں عصر حاضر کا وہ انسان ہے جو محرومی کا شکار ہے دولت کی کمی نے اسے احساس کمتری میں مبتلا کر دیا ہے۔ اس لیے وہ تصورات و خیالات میں حصول مال کی ترکیبیں نکالتا رہتا ہے۔ معاشی کشمکش کی وجہ سے اس افسانہ کو ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا جاسکتا ہے ورنہ اس افسانے کے تمام ترفنی وسائل کو واضح کرنے کے لیے نئی تنقید کا سہارا لینا ہوگا ۔کیوں کہ افسانے کا مرکزی کردار ہی واحد متکلم راوی بھی ہے جو اپنے اوپر گزرے ہوئے واقعات خود بیان کر رہا ہے جس میں اس کے مرنے کے بعد کا ذکر بھی شامل ہے اگر ان واقعات کو تخیل کو زائیدہ نہ سمجھا جائے تو موت کے ذکر سے اس کے بیانات مشکوک ہو جاتے ہیں۔ واحد متکلم راوی کا اپنے ہی ہم شکل سے ٹرین میں ملنا، باتیں کرنا، دفینے کے راز سے واقف ہونا اور پھر گھر کی کھدائی کرنا، ماں کا خط آنا، محلے والوں سے باتیں کرنا، اپنے قریب آتے ہوئے لوگوں کو محسوس کرنا وغیرہ کو داخلی خود کلامی یا ڈرامیٹک مونولاگ کے ذریعہ سمجھا جائے تو افسانہ میں بیان کردہ واردات قابل قبول ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ رام لعل کے ''تماشا، ایک شہری پاکستان کا، ریسٹ ہاؤس وغیرہ افسانوں کے ذریعہ نچلے متوسط طبقے کی بے کیفی، بے سمتی اور بے چہرگی صاف نظر آتی ہے۔ عصر حاضر کی سیاسی متعفن فضا اور عدم تحفظ کے شکار لوگوں کی الجھنوں کی عکاسی بھی ملتی ہے۔

رام لعل نے اپنے افسانوی سفر کے ابتدائی دور میں جو کہانیاں لکھیں ان میں واضح طور پر نچلے طبقے کے مسائل کو موضوع بنایا جس کے ہیرو مزدور، کلرک اور چور وغیرہ ہیں۔ مثلاً ''چارج شیٹ'' میں ایک کلرک کو اس کی بیوی کی بیماری پر بھی چھٹی نہیں ملتی اور اس کی غلطیوں پر اسے چارج شیٹ بار بار دیا جاتا ہے۔ آخر اس کی بیوی مر جاتی ہے۔ افسانہ کی ابتداء میں تو اس کی بے بسی اور محرومی کو اجاگر کیا گیا ہے لیکن بیوی کے مرنے کے بعد وہ باغی ہو جاتا ہے اور اپنے باس سے کہتا ہے کہ میرے سوالوں کا جواب دو ورنہ اس ماحول کو آگ لگادوں گا آگ کے بھیانک شعلوں سے زمین اور آسمان سرخ ہو جائیں گے۔ ''کلرک'' کی زندگی پر مبنی ایک افسانہ ''روشنی اور سائے بھی ہے۔ جو چارج شیٹ کے کردار سے زیادہ انقلابی سوچ رکھنے والا ہے۔ اس کے اندر

ن کرکے ترقی کرنے کی لگن ہے نہ کہ خوشامد اور چاپلوسی سے۔اس کے ذریعہ مصنف نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس دور میں محنت اور مشقت کے ساتھ ساتھ عزت نفس تک کو داؤ پر لگانا پڑتا ہے تب ترقی ملتی ہے اس کے بغیر اگر کوئی سرخرو ہونا چاہے تو نہیں ہوسکتا ہے۔افسانہ ''چمار'' میں ایک برہمن کو موچی کا پیشہ اختیار کرتے ہوئے پیش کیا ہے۔رام لعل کی یہ خوبی ہے کہ انقلابی اقدام کرنے والے لمحات میں بھی اعتدال و توازن کو برقرار رکھتے ہیں۔چاہے وہ فسادات پر لکھی ہوئی کہانی ہو یا نچلے طبقے کے مسائل پر۔وہ کہیں بھی ہندو مسلم یا سرمایہ دار اور غریب طبقات کو لے کر تعصب کا شکار نہیں ہوتے۔اسی لیے وارث علوی نے ان کے افسانوں پر لکھتے ہوئے متعدد بار اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ رام لعل اپنی تمام فنی خامیوں کے باوجود فن اور آرٹ کو سمجھنے والے افسانہ نگار تھے وہ لکھتے ہیں:

> ''ایسا نہیں ہے کہ انھیں سماجی غیر انصافی کا احساس نہیں ہے۔لیکن انسانی معاملات کو وہ خالص اقتصادی پیمانوں سے ناپنا پسند نہیں کرتے۔وہ سماجی افسانہ نگار رہنے کے باوجود سماجیاتی نہیں بنتے،اور اپنے انسانی نقطہ نظر کو معاشی اور نظریات کی بلی پر بھینٹ نہیں چڑھاتے۔یہ بطور فنکار کے ان کی اخلاقی فتح ہے۔لیکن اخلاقی خوبیاں فنکارانہ کمزوریوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں۔اوپری طبقہ کے چہرے کو وہ ناخنوں سے خراشیں نہیں لگاتے۔اس طرح خود کو مشتعل سیاسی رویوں سے بچائے رکھتے ہیں۔''[1]

وارث علوی نے رام لعل کے فن پر گفتگو کرتے ہوئے جو رائے دی ہے اس کے ذریعہ اور ان کے افسانوں کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ انھوں نے ہندوستانی سماج کے گھر آنگن میں ابھرنے والے مسائل کو موضوع بنایا کئی برسوں میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں اور سماجی رویوں کو پیش کیا جس میں ترقی پسند تحریک کا زمانہ فسادات کا زمانہ،اور تقسیم ہند کے بعد کے حالات بھی شامل ہیں لیکن اس کے باوجود وہ جذباتیت کا شکار

---

[1] ادب کا غیر اہم آدمی،وارث علوی،ص:۱۴۳

نہیں ہوئے اس کی وجہ یہ ہے رام لعل اپنے افسانوں میں پناہ گزیں افراد پر قابو رکھنا جانتے ہیں لوگوں کی نفسیاتی الجھنوں سے واقف ہوتے ہیں۔ کسی کردار کے چیخنے چلانے اور دنیا کو تہس نہس کر دینے کی دھمکیوں کے پس پردہ معقول وجہ بیان کرتے ہیں یا کوئی ایسی چویشن پیدا کرتے ہیں جس سے وہ ردعمل فطری معلوم ہو۔

دیوندر ستیارتھی نے ادبی اظہار کے لیے تمام ترقی پسند افسانہ نگاروں سے مختلف ایک انوکھا رنگ اختیار کیا اور وہ رنگ ان کی اسلوب کی وجہ سے ہے انھوں نے اپنے افسانوں میں جگہ جگہ کہاوتوں اور لوک گیتوں کی شمولیت سے ایک نئی معنویت پیدا کی ہے۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں تہہ داری بھی برقرار ہے اور ان کے افسانے اکہرے پن کا شکار نہیں ہوتے۔ انھوں نے اپنی ذاتی دلچسپی کے تحت ہندوستان کے بیشتر علاقوں اور بیرون ممالک میں لنکا، برما، اور نیپال کی وادیوں کی خوب سیر کی تھی اس لیے ان کے افسانوں میں فطرت کے خوبصورت مناظر کی عکاسی موجود ہے۔ وہ قدرتی مناظر، پیڑ، پودے، اور ہرے بھرے میدانوں میں اگنے والی جھاڑیاں جو اپنی نشو ونما کے لیے آزاد ہیں۔ انھیں اگانے اور دیکھ بھال کرنے والے مالی نہیں جو بھاری قیمتوں کے عوض پارکوں میں مقرر کیے جاتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ نگاروں کا مطمح نظر اس حسن کی عکاسی تھی جس سے عوام خصوصاً نچلے طبقے کے لوگ لطف اندوز ہوسکیں ان کا مقصد ایسے عناصر کو ابھارنا تھا جس سے نچلے طبقے کی حسرتیں اور تمنائیں آسودہ ہوسکیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''میں خانہ بدوش ہوں'' کے بیشتر افسانے دیہی علاقوں کے حسین مناظر، سادہ دل لوگ اور حسین و الہڑ لڑکیوں کے حسن سے لبریز نظر آتے ہیں۔ اس میں شامل افسانے واحد متکلم کے صیغہ میں بیان کیے گئے ہیں۔ ہر افسانے کا راوی تقریباً ایک جیسے جذبات و خیالات اور نظریات کا پروردہ معلوم ہوتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سارے واقعات دیوندر ستیارتھی کی ذاتی زندگی سے متعلق ہیں۔ جب کہ ضروری ہے کہ افسانہ نگار اپنی شخصیت اور راوی کی صفات کے درمیان ایک فاصلہ برقرار رکھے تاکہ افسانہ کی معروضیت اور فنی حسن مجروح نہ ہو۔ ستیارتھی کے اس مجموعہ کے مطالعے کے دوران قاری اس خامی کو نظر انداز نہیں کر پاتا ہے۔ اس ضمن میں ''کویتا سسرال نہیں جائے گی، میں خانہ بدوش ہوں اور دیا جلے ساری رات قابل ذکر ہیں۔ لیکن ان افسانوں کی ایک خوبی یہ ہے

کہ ان میں غربت اور محرومی کے بیان میں متانت اور سنجیدگی کے ساتھ ساتھ لطف انگیزی بھی ہے۔ ان افسانوں کے کردار اپنی مجبوریوں اور مشقت آمیز زندگی پر بین نہیں کرتے بلکہ اسی میں جینے اور خوش رہنے کی عادت ڈال لیتے ہیں۔ جیسا کہ افسانہ میں واحد متکلم کہتا ہے۔

"غربت بھی ہے، اور افسردگی بھی۔ مگر دل کو خوش کرنے والے پرانے افسانے اور گیت بھی تو ہیں۔ تھکن اتار دینے والے، ڈانواڈول روحوں کو خود فراموشی کے عالم میں لے جانے والے، یہ افسانے اور گیت ماضی کے بیٹے ہیں، اور مستقبل کے امانت دار۔ سنے جاؤ اور سنائے جاؤ اپنے افسانے، دھرتی کے بیٹو، اور گائے جاؤ، اپنے گیت پرانے اور نئے۔"[1]

دیوندر ستیارتھی کے افسانوں میں کردار اپنے زمین سے شدید محبت اور ماضی کے لمحات سے گہرا لگاؤ رکھتے ہیں۔ جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے بھی واضح ہے۔ ان کے افسانوں کا راوی فطرت سے محو گفتگو ماضی میں کھویا ہوا کھیتوں کھلیانوں اور بہتی ہواؤں کی باتیں کرتا رہتا ہے۔ چاند کو دیکھ کر مدھر گیت سن کر زندگی کے درد و کرب بھول جاتا ہے۔

دیوندر ستیارتھی کو لوک گیتوں سے ایک خاص لگاؤ تھا۔ لوک گیتوں کو جمع کرنے کے جنون نے ہی انھیں اعلیٰ پایہ کا افسانہ نگار بنا دیا۔ ہندوستان کے مختلف خطوں میں جا کر، کسانوں کے درمیان رہ کر، چرواہوں کے ساتھ دن کا دن گزار کر انھوں نے ان کے رہن سہن، طور طریقے، آسائشیں، مجبوریاں، ناآسودگیاں سبھی کچھ جذب کر کے اپنے افسانوں میں بیان کیا ہے۔

دیوندر ستیارتھی کے افسانوی مجموعہ "نئے دیوتا" کے بیشتر افسانے بھوک سے پیدا شدہ مسائل پر مبنی نظر آتے ہیں یا پھر نامساعد حالات کی وجہ سے پیدا ہونے والی پریشانیوں سے نبرد آزما ہونے اور بھوک کی تاب نہ لا کر مرتے ہوئے افراد کا قصہ ملتا ہے۔ مثلاً "تانگے والا" کہتا ہے کہ دور کہیں لڑی جانے والی جنگ کے بھیانک پنجے ہم غریبوں کے منھ سے روٹی چھینتے ہوئے نظر آرہے ہیں۔ "مفرور" میں کہتا ہے کہ روح کی بھوک

---

[1] میں خانہ بدوش ہوں، دیوندر ستیارتھی، مرکنٹائل پریس، لاہور، ۱۹۴۱ء، ص: ۲۵۷

تو دوسری پیٹ کی بھوک مٹتی نہیں ۔ اس طرح واضح ہوتا ہے کہ دیوندر ستیارتھی کے یہاں سنگین حالات میں چیزوں کو سوچ سمجھ کر برتنے کا رویہ نظر آتا ہے اور آخر میں امید کی کرن برقرار رہتی ہے ۔ ان کے کردار حالات کی سفاکیوں سے نظریں ملانے کا حوصلہ رکھتے ہیں وہ اپنی گفتگو میں تلخی پیدا نہیں کرتے بلکہ پرسکون جگہ پر بیٹھ کر فطرت سے ہم کلام ہو کر ساری تلخی ختم کر لیتے ہیں ۔ اسی لیے ان کے یہاں دوسرے افسانہ نگاروں سے بالکل مختلف انداز میں اس عہد کے سیاسی، سماجی مسائل اور اقتصادی حالات کی تصویریں سامنے آتی ہیں ۔ فنی اعتبار سے دیوندر ستیارتھی کے افسانوں میں شخصی تاثر انگیزی کا عنصر زیادہ ہے کیوں کہ زیادہ تر افسانوں کے کردار لوک گیتوں کے حوالے سے اپنی بات میں معنویت پیدا کرتے ہیں اس لیے کہ دیوندر ستیارتھی ذاتی طور پر لوک گیتوں کے دلدادہ تھے ۔ لیکن اس کی وجہ سے ان کے افسانے علامتی اور رمزیہ پہلوؤں کے حامل ہو گئے ہیں ۔ چونکہ ترقی پسند تنقید نے افسانوں کو اس زاویہ نگاہ سے پرکھا کہ وہ سماجی اقدار کی کن ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں اس لیے دیوندر ستیارتھی کے افسانے مقبول ہو گئے ۔ کیوں کہ ان کے افسانوں میں شامل گیتوں کے سوز و گداز سے غمزدہ دلوں کو تسکین مل جاتی ہے ۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ افادیت پسندی کی اس مقبولیت کی وجہ سے افسانے کو نقصان بہت اٹھانا پڑا لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک نے ایسے بے شمار افسانہ نگار پیدا کیے جن کی کوششوں سے اردو افسانے کی شعریات مستحکم ہو گئیں ۔ ان افسانہ نگاروں نے خواہ کتنا ہی فن کو موضوع کے تابع رکھا ہو یا فن کو ثانوی حیثیت دی ہو لیکن جب مجموعی طور پر ابتدا سے لے کر اب تک کے افسانوں کا جائزہ لیا جاتا ہے تو بڑی تعداد میں ترقی پسند تحریک کے زمانے میں لکھے گئے افسانے ہی فن کے اصولوں پر پورے اترتے ہیں ، بالخصوص افسانے کی بنیادی شرطیں پلاٹ، کردار اور زمان و مکاں کے حوالے سے اس عہد کے افسانے مکمل اور کامیاب ہیں ۔

باب پنجم

فکشن کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے افسانوں کے تجزیے

گزشتہ ابواب میں افسانہ کی تنقید کے بنیادی اصولوں کا ذکر آچکا ہے۔ یعنی نظری طور پر افسانے کی تنقید کس طرح مختلف مراحل سے گزری۔ اس کے علاوہ ان اصولوں سے بھی بحث کی گئی ہے جو امتداد وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں اور ان کا اطلاق اردو افسانے کی تنقید میں کیا جاتا رہا ہے۔ بیسویں صدی کے وسط کے بعد جب علمی سطح پر بالعموم اور اردو تنقید میں بالخصوص تنقیدی اصول وضوابط پر زیادہ گہرائی سے غور وخوض کا رجحان شروع ہوا تو فکشن تنقید کے روایتی اصول وضوابط بڑی حد تک تبدیل ہو گئے۔ وہ اس طرح کہ فکشن کی تنقید لکھتے ہوئے نقاد صرف اپنے نظریات بیان کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا بلکہ اسے مثالوں کے ذریعہ اپنی بات ثابت کرنی ہوتی ہے۔ مثلاً پلاٹ پر گفتگو ہو یا کرداروں کی ظاہری ساخت اور داخلی پیچیدگیوں کے حوالے، یا پھر زمان ومکاں کے مسئلے پر کوئی اظہار خیال، اسے تجزیاتی طریقہ کار اختیار کرنے کی ضرورت ہوتی ہے تب کہیں جا کر اس کی بات مکمل سمجھی جاتی ہے۔ لہٰذا بیسویں صدی کے بدلے ہوئے سیاق وسباق کو مدنظر رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ روایتی طریقہ کار سے آگے بڑھ کر یعنی محض نظری مباحث کے بجائے تشریح وتجزیہ کا رجحان پیدا ہو چکا تھا جسے افسانے کی اطلاقی تنقید کا پیش خیمہ کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا اس باب میں ان مباحث کا احاطہ کیا جائے گا جو اطلاقی تنقید یا عملی تنقید کے زمرے میں آتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھا جائے گا کہ ان تحریروں میں کس حد تک روایت کے تسلسل کو برقرار رکھ کر نئے نظریات سے کام لیا گیا ہے۔

گزشتہ تین چار دہائیوں میں اردو افسانہ پر جو مضامین یا کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں نئے مباحث مثلاً بیانیہ کا مسئلہ، راوی کی نوعیت، کرداروں کی خارجی اور داخلی پیش کش اور ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو گرفت میں لینے کے لیے مختلف تکنیک پر زیادہ زور دیا گیا ہے لیکن ان میں کہیں کہیں روایتی تنقید کا شائبہ ضرور ملتا ہے۔ اگر

چہ ہر نقاد اپنے اپنے انداز میں افسانوں کے تجزیے کرتا ہے لیکن اپنے اصول وضوابط کو افسانہ پر تھوپنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ افسانہ کے مختلف عناصر کی بنیاد پر تنقیدی عمل سے گزرتے ہوئے پہلے سے طے شدہ اصولوں میں اضافے یا تبدیلی کی کوشش بھی کرتا رہتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نظری مباحث جب اطلاقی صورت اختیار کرتے ہیں تو وہ نظریات عملی طور پر متحرک ہو جاتے ہیں۔ اور پھر ایک ہی افسانہ پر مختلف نظریات کا اطلاق کر کے متن میں اس کی کارگزاری اور عمل کو دیکھا جا سکتا ہے۔ لہذا اس معروضہ کے تحت افسانوں پر کیے جا نے والے تجزیوں کو مختلف خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ کچھ نقاد اپنے ادبی نظریات کی بنیاد پر تجزیے کرتے ہیں۔

۲۔ دوسری قسم ان نقادوں کی ہے جو محض روایتی طریقہ کار اختیار کرتے ہیں۔

۳۔ ایک قسم ان نقادوں کی بھی ہے جو روایت سے کٹ کر صرف نئے سیاق وسباق میں تجزیہ کرتے ہیں۔

۴۔ مذکورہ بالا طریقہ کار کو برتنے والے نقادوں کے علاوہ خط مستقیم پر چلنے والے بعض نقاد وہ ہیں جو ہر مقام پر تنقیدی اصول وضوابط اور متن کے مطالعے سے ابھرنے والے نکات کو تنقیدی تجزیہ کا پیمانہ بناتے ہیں۔

جن نقادوں نے اردو افسانے کے تجزیے اس انداز سے کیے ہیں جنھیں اطلاقی تنقید کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے وہ ہیں گوپی چند نارنگ، وارث علوی، عابد سہیل، ابوالکلام قاسمی، حامدی کاشمیری، محمود ہاشمی اور شمس الحق عثمانی، مرزا حامد بیگ، مہدی جعفر اور فضیل جعفری وغیرہ۔ اسی طرح مختلف اوقات میں ہونے والے سیمناروں میں اردو افسانے کے حوالے سے ایسے موضوعات دیے گئے تھے جن میں اردو افسانے کی ہیئت، اسلوب اور تکنیک کے تجربات زیر بحث آسکیں۔ مثلاً ''اردو افسانہ روایت و مسائل'' (مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ) ''نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے، مباحث (مرتب: گوپی چند نارنگ) ''ادب کا بدلتا منظر نامہ: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' (مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ) ''آزادی کے بعد

اردو فکشن" (مرتب: پروفیسر ابو الکلام قاسمی) "اطلاقی تنقید: نئے تناظر" (مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ) "متن کی قرات" (مرتب: پروفیسر صغیر افراہیم) "منٹو کے افسانے" (مرتب: پروفیسر قاضی افضال حسین) "منٹو ایک صدی بعد" (پروفیسر قاضی افضال حسین) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مختلف فن کاروں پر لکھی گئی کتابوں میں ان کی شخصیت اور فن پر گفتگو کرتے ہوئے کچھ نمائندہ افسانوں کے تجزیے بھی کیے گئے ہیں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ اطلاقی تنقید یا عملی تنقید کی روایت کو آگے بڑھانے یا کسی مخصوص مقصد کے تحت کرائے گئے تجزیوں کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ان تجزیوں پر بھی بات کی جائے جو کسی افسانہ نگار کی ادبی شناخت کو متعین کرنے کے لیے کیے گئے ہیں۔ "مجموعہ مضامین: سجاد حیدر یلدرم" (مرتبہ پروفیسر ثریا حسین) "پریم چند شخصیت اور کارنامے" (پروفیسر قمر رئیس) "کرشن چند شخصیت اور فن" (جگدیش چندر ودھاون) "بیدی ایک مطالعہ" (وارث علوی) "عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر" (مرتب: جمیل اختر) "قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ" (مرتب: پروفیسر ارتضیٰ کریم) "منٹو ایک مطالعہ" (وارث علوی) "جوگندر پال، ذکر، فکر، فن" (مرتب: ارتضیٰ کریم) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مندرجہ بالا تجزیہ نگاروں اور تجزیے کی کتابوں میں اضافہ بھی کیے جا سکتے ہیں۔ عین ممکن ہے بعض کتابیں اہم ہونے کے باوجود نظر سے نہ گزری ہوں۔

اردو افسانہ کی روایتی تنقید صرف موضوع کی وضاحت پر مبنی تھی جواب معیوب سمجھی جاتی ہے۔ سماجی و معاشرتی سیاق وسباق میں اس موضوع کی کیا اہمیت و معنویت ہے اس سے بھی صرف نظر کیا جاتا تھا۔ لیکن کچھ منفرد و ممتاز نقادوں نے افسانہ کے موضوع کے ساتھ ساتھ گزشتہ ادبی رویوں کا جائزہ لے کر اس میں نت نئے پہلو تلاش کیے اور ساتھ ہی نئے افسانہ کا رشتہ بھی استوار کیا بالخصوص جدید افسانے میں روایت کے تسلسل کی تلاش زیادہ ہوئی ہے۔ کیوں کہ جدیدیت پسند ادیبوں نے معاصر صورت حال کی پیچیدگیوں کی عکاسی کے لیے روایتی طریقہ کار کو ناکافی قرار دے دیا تھا لیکن جلد ہی صورت حال میں بہتری پیدا ہو گئی۔ کچھ افسانے ایسے ہیں جو اس زمانے میں بھی مرکز توجہ ہے جب افسانہ میں ہیئت، تکنیک اور شعری صنائع و بدائع کی تلاش و

جستجو ہونے لگی تھی اور اب بھی جب مابعد جدید نظریات اور اصطلاحات کی روشنی میں افسانوں کے تجزیے کیے جارہے ہیں۔ مثلاً کفن، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، میتھن، آدھے گھنٹے کا خدا، غالیچہ، کالو بھنگی، ٹوبہ ٹیک سنگھ، پھندنے، بابو گوپی ناتھ، چوتھی کا جوڑا، جگّا، وغیرہ۔

تجزیہ نگاروں اور نقادوں نے اپنی تحریروں میں ایک اصول یا ترتیب کے طور پر اردو افسانہ کے باوا آدم پریم چند کی افسانہ نگاری سے بحث شروع کی ہے۔ لہذا یہاں بھی اسی ترتیب کو ملحوظ خاطر رکھ کر پریم چند کے افسانوں کے تجزیوں کا جائزہ لیا جارہا ہے۔ پریم چند کے افسانوں میں ''کفن'' کا تجزیہ کثرت سے کیا گیا ہے اور تھوڑی بہت یکسانیت و انفرادیت کے ساتھ سب نے کوئی نہ کوئی مخصوص نقطہ اجاگر کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس افسانہ کے تجزیہ میں عمومی باتوں کے علاوہ جو منفرد نکات واضح کیے ہیں ان میں irony کی تکنیک سب سے اہم ہے۔ اس تکنیک کی وجہ سے متن کے معنیاتی امکانات میں اضافہ بھی ہوا ہے۔ اس سے پہلے اس افسانے میں سوائے حقیقت نگاری کی تلاش و جستجو اور زمیندارانہ نظام پر طنز کے علاوہ بمشکل ہی کوئی نکتہ واضح کیا گیا تھا۔ گوپی چند نارنگ کو اس بات سے ہرگز انکار نہیں کہ اس میں حقیقت کی ترجمانی کی گئی ہے لیکن اس ضمن میں وہ رقمطراز ہیں:

> ''کفن کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ اس میں حقیقت کی ترجمانی نہایت بے رحمی اور سفاکی سے کی گئی ہے لیکن جو حضرات اس کہانی کو تمثیلی سطح پر سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں، یعنی ولادت سے مراد آنے والی نسلیں یا زمانہ ہے، دردِزہ میں کراہتی ہوئی عورت افریقی ایشیائی سماج ہے یا تاڑی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے تو ایسی تنقید سے زیادہ سے زیادہ ہمدردی یہ کی جاسکتی ہے کہ اسے غیر علمی معصومانہ کوشش سمجھ کر نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ حضرات یہ نہیں جانتے کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے Debase اور Dehumanise کر دیا ہے۔ کفن کا فنی

کمال اوراس کی معنویت کا نقش ابھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ irony میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر الیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔"[۱]

متن سے اقتباسات نقل کر کے جس انداز سے irony کی تکنیک کی وضاحت اور افسانہ کی صورتحال ،کرداروں کے عوامل وحرکات میں اس تکنیک کے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے وہ اپنے آپ میں ایک عمدہ مثال ہے۔ لیکن irony کا دائرہ بہت وسیع ہے اوراس کے مختلف اقسام ہیں۔ جن میں مندرجہ ذیل تین قسمیں قابل ذکر ہیں۔

۱۔ verbal irony:اس قسم میں ایسے الفاظ یا جملے استعمال کیے جاتے ہیں جن کے معنی بادی النظر میں اس سے مختلف ہوتے ہیں جو مصنف کہنا چاہتا ہے۔ اس کی مثالیں "کفن" میں موجود ہیں۔ اس میں مصنف نے گھیسو کے لیے "سعادت مند" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ لیکن متن میں یہ لفظ اپنے اصل معنی کے بالکل برخلاف ہے۔ اس لفظ کو مصنف نے گھیسو کی کاہلی کی شدت کو واضح کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔

۲۔ situational irony:جب کسی افسانہ میں رونما ہونے والی صورتحال متوقع صورتحال سے بالکل مختلف ہو۔ ایسا اس وقت ہوتا ہے جب مصنف بیان واقعہ اور بین السطور پر گرفت مضبوط کر کے قاری کے ذہن کو ایک نتیجہ کے لیے تیار کر دیتا ہے۔ لیکن آخر میں تاثر کو شدید کرنے کے لیے طنزیہ پیرایہ بیان اختیار کر لیتا ہے۔

۳۔ Dramatic irony:اس قسم کا استعمال عموماً فلموں میں ہوتا ہے۔ افسانہ میں جب دو کردار ایک دوسرے کے خفیہ منصوبے سے واقف نہ ہوں لیکن قاری ان سب سے باخبر ہو۔ مصنف افسانہ کی

۱۔ اردو افسانہ روایت ومسائل، گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۸ء، ص:۱۹۶

صورتحال اوران کرداروں کے رویوں پرطنز کرنے کے لیے قاری کوصورتحال سے باخبر کردیتا ہے۔

آئندہ صفحات میں واضح کیا جائے گا کہ مندرجہ بالا اقسام کی کارفرمائی اردو افسانہ میں کس حدتک ہے یا تجزیوں میں تجزیہ نگاروں نے اس تکنیک کے استعمال کے پس پردہ نکات کوکس طرح واضح کیا ہے۔

''کفن'' پر کیے گئے تجزیوں میں ابوالکلام قاسمی کا تجزیہ منفرد اور ایک نئی معنویت کا حامل ہے۔ انھوں نے پریم چند کے موضوعات پر تبصرہ کرتے ہوئے ابتدائی زمانے کے افسانے اور کفن کے درمیان فکری وفنی تفریق کوواضح کیا ہے۔ انھوں نے افسانہ میں پیش کردہ جزئیات وواقعات کی معنویت بیان کرنے کے ساتھ کرداروں کے ہرایک فعل اور عمل کا تجزیہ بھی کیا ہے جو دلچسپی کا حامل ہے۔ مثلاً افسانہ میں جب بدھیا دردزہ سے چیخ رہی ہوتی ہے تو گھیسو بظاہر بڑا ہمدرد اور بدھیا کے لیے فکرمند دکھائی دیتا ہے لیکن مادھو خاموشی اختیار کیے ہوئے رہتا ہے یا ایک دو جملے بول دیتا ہے۔ اس کی اس خاموشی کوتجزیہ نگار نے بدھیا سے مادھو کی جذباتی وابستگی اور آئندہ زندگی کے لیے فکرمندی سے تعبیر کیا ہے۔ کفن کے اصل متن کے مطالعے کے بعد گھیسو زیادہ حساس معلوم ہوتا ہے لیکن ابوالکلام قاسمی نے تجزیہ کرتے ہوئے مادھو کے مکالے اور خاموشیوں کے بطن سے جو مطالب اخذ کیے ہیں اسے پڑھ کر مادھو بہت ہی عاقبت اندیش اور نازک دل کا معلوم ہونے لگتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ کہ ''کفن'' پر یہ اعتراض رہا ہے کہ مصنف نے اس میں جذباتیت سے کام لیا ہے! برسبیل تذکرہ بعض غیرضروری چیزوں کو تفصیل سے بیان کردیا ہے۔ لیکن پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے ان غیر ضروری بیانات کی جو معنویت بیان کی ہے ملاحظہ ہو:

> ''صورت حال کی شدت کو اعتدال پر لانے کے لیے پریم چند دو طریقے اختیار کرتے ہیں ایک تو وہ گھیسو جیسے بے ضمیر آدمی کے ایسے کسی عمل یا رویے کے منطقی اسباب بتلا کر اس کے غیرانسانی اور مذموم رویوں کی شدت کو کم کرتے ہیں۔ کہانی بیان کرتے ہوئے وہ واقعات اور صورتحال (Situation) کو گھناؤنے پن سے بچانے کے لیے کہیں

معاشرے کی جزئیات کا سہارا لیتے ہیں اور کہیں ٹھاکر کی برات کے ساتھ وابستہ گھیسو کی خوشگوار یادوں کا حوالہ دیتے ہیں۔ اگر پریم چند تھوڑے تھوڑے وقفے سے اس طرح کے جملہ ہائے معترضہ کا اہتمام نہ کرتے تو کہانی دو اعتبار سے کمزور ہو سکتی تھی۔ پہلی چیز تو یہ ہے کہ بادی النظر میں غیر ضروری نظر آنے والا ٹھاکر کی برات اور دعوت کا واقعہ کرداروں کے گھناؤنے رویوں کے درمیان ہمیں ایک کھلی فضا میں سانس لینے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ ایسا نہ کرنے سے بہت ممکن تھا کہ ہمارا ردعمل افراط و تفریط کا شکار ہوتا اور کہانی میں ہم ایک طرح کی گھٹن اور اکتاہٹ کی فضا سے دوچار ہوتے۔ دوسرے یہ کہ ضروری وقفوں کے بعد سماجی صورت حال کی عکاسی اور اشخاص قصہ کی زندگی کے سیاق و سباق کے طور پر اس معاشرہ کی تصویر کشی، جس میں وہ زندگی گزارتے ہیں ہمارے لیے ان اشخاص کی حرکات و سکنات کے مکمل تناظر کو سامنے لاتی ہے اور یہ تناظر ان کرداروں سے سرزد ہونے والے اعمال کو بے معنی اور غیر فطری ہونے سے بچاتا ہے۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس اگرچہ طویل ہے مگر کرداروں کی اصلیت، ان کی افتاد طبع اور متن میں پیش کردہ جزئیات کا اصل مقصد سمجھنے کے لیے نہایت ہی ناگزیر ہے اس لیے طوالت کو نظر انداز کر کے یہاں پیش کیا گیا ہے۔ اس تجزیہ میں بہت سے ایسے نکات واضح کیے گئے ہیں جو پہلے کے مطالعات میں سامنے نہ آسکے تھے۔ مثلاً نشے میں دھت گھیسو اور مادھو کی زندگی اور موت سے متعلق گفتگو میں قول محال کی صورت دریافت کرنا یا ان کرداروں کی حرکتوں سے ان کی نفسیات کا اندازہ لگانے کی کوشش وغیرہ۔ دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ عملی تنقید کی تعریف اور متعین کردہ اصولوں کے تمام شرائط کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔

اس افسانے کا تجزیہ حامدی کاشمیری نے بھی کیا ہے۔ انھوں نے روایتی طریقہ کار سے مختلف نئے

---

[1] تخلیقی تجربہ، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، جمال پرنٹنگ پریس، دہلی ۱۹۸۶ء، ص: ۱۰۸

تنقیدی تناظر میں تجزیہ کرنے کا دعویٰ کیا ہے وہ یہ کہ مصنف کی ترجیحات، اس کی سماجی سوجھ بوجھ اور ادبی ژرف بینی پر تبصرہ کرنے کے بجائے معروضی طور پر تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصنف کی شخصیت کو منہا کرنے اور ہمہ داں راوی کا کردار وضع کرنے کے بعد ہی اس معروضیت کو برقرار رکھنا ممکن ہو سکا ہے۔ مصنف کا کمال اس میں ہے کہ ایک ایسے راوی کے ذریعہ واقعات کو بیان کرایا ہے جو کرداروں کی حالات بیان کرنے کے ساتھ ساتھ نقد و تبصرہ بھی کرتا ہے۔ دوسرے تجزیہ نگاروں نے اس تبصرہ کو افسانے کا عیب شمار کیا ہے کیوں کہ انھوں نے بیان کرنے والے کو پریم چند کا نعم البدل مان کر تجزیہ کیا ہے۔ لیکن اس کے برعکس حامدی کاشمیری لکھتے ہیں کہ:

"وہ کرداروں کے ظاہر و باطن پر نظر رکھتا ہے، وہ گویا بیک وقت واحد متکلم بھی ہے اور Omnisecent narrator بھی۔ وہ کرداروں اور واقعات کے عمل اور رد عمل کا بھی شاہد ہے، اور ساتھ ہی کرداروں کی داخلی کیفیات کا ناظر بھی ہے۔ اس کی ایک منفرد خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ حساس اور نظریاتی کردار کا روپ اختیار کرتا ہے۔ وہ افسانے میں دراندازی تو کرتا ہے۔ لیکن دخل در معقولات کا مرتکب نہیں ہوتا، وہ کرداروں کے قریب بھی ہے، اور ان سے بعد بھی قائم رکھتا ہے۔" [1]

اس کے علاوہ تجزیہ نگار نے افسانہ میں مستعمل طنزیہ جملوں کی معنویت، کرداروں کے قول و عمل کے تضاد سے ابھرنے والی صورت حال، ان کے حرکات و عوامل، عمل و رد عمل کو بھی واضح کیا ہے۔ مثلاً کفن کے پیسوں سے پوریاں کچوریاں خرید کر پیٹ بھر لینے کے بعد بچی ہوئی پوریاں ایک بھکاری کو دینے کے عمل کو انانیت اور برتری کے نفسیاتی مسئلے سے تعبیر کیا ہے جو مسلسل نظر انداز کیے جانے اور ذلت آمیز نگاہ سے دیکھے جانے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس میں ماقبل کے برتے جانے والے تجزیاتی طریقہ کار یعنی

۱۔ اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص: ۱۳۷

موضوعاتی تعبیر اور ہیئتی اجزا کو بنیاد بنا کر کی جانے والی تنقید کو رد کر دیا ہو بلکہ متن کے تمام اجزاء کو ذہن میں رکھتے ہوئے علامت اور تضادات کی بھی نشان دہی کی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ:

''افسانے کی دوسری خوبی اس کا تناقض ہے جو پورے افسانے پر مستولی ہے۔ چنانچہ افسانہ کے کردار، فضا، پیکریت، شییت اور منظریت متناقض کردار کو منکشف کرتے ہیں۔'' [1]

تجزیہ نگار نے صرف کہہ دینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ متن سے مثالیں دے کر تناقضات کی صورتوں کے ابہام و تفہیم کی کوشش کی ہے۔ مثلاً جوان بدھیا کی موت پر یہ کہنا کہ ''خش ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی جنجال سے چھوٹ گئی''۔ اس بحث میں افسانہ کے ایک ایک منظر کی معنویت اس طرح اجاگر کر دی ہے کہ ایک بھی جملہ اس میں بھرتی کا معلوم نہیں ہوتا۔ ابتدا میں اپنے کہے ہوئے اس جملے کی ''کفن پریم چند کا منفرد افسانہ ہے جو فن کے اجزا کی وحدت پذیری اور نتیجہ خیزی کا عمدہ اور درخشندہ نمونہ ہے'' کو عملی طور پر ثابت کر دیتے ہیں ۔افسانہ اور اس تجزیہ کو پڑھنے کے بعد قاری بھی اس بات کو مان لینے میں حق بجانب نظر آتا ہے۔

متن کی تشریح و تجزیہ کے سلسلے میں ابتدا میں نقادوں کی چار اقسام کا ذکر کیا گیا تھا جو الگ الگ خصوصیات اور نظریات رکھتے ہیں۔ چنانچہ یہاں ایک ہی افسانہ (کفن) کا بیک وقت تین تجزیہ نگاروں کے تجزیوں کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوا کہ تینوں نے افسانہ کی (بنیادی اجزاء میں یکسانیت کے علاوہ) تمام پوشیدہ جہتوں کو ایک دوسرے سے مختلف و منفرد انداز میں اجاگر کیا ہے۔ آگے بھی اسی طرح دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں پر کیے گئے تجزیوں کا جائزہ لینے کی کوشش کی جائے گی۔ چونکہ اردو افسانوں کی عملی تنقید بہت کم ہوئی ہے اس لیے زیادہ نمونوں کی فراہمی ایک مشکل عمل ہے۔ لیکن اس معاملے میں بیدی اور منٹو بڑے خوش نصیب رہے ہیں کہ ان کے بیشتر افسانوں کے تجزیے وارث علوی اور دوسرے نقادوں نے کر کے اردو افسانے کی عملی تنقید کی روایت کو استحکام بخشا ہے۔

---

[1] اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص: ۳۰

بیدی کے افسانوں کی عملی تنقید جو وارث علوی نے کی ہے اس پر بحث کرنے سے قبل ان نقادوں کی تحریروں کا جائزہ لینا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ جنھوں نے چیدہ چیدہ مضامین لکھ کر تجزیاتی تنقید میں اضافے کیے ہیں۔ بیدی کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اکثر نقادوں کا ارتکاز کرداروں پر رہا ہے ہر چندکہ اسے ایک غیر ناقدانہ رویہ کہا جاتا ہے۔ کیوں کہ کردار نگاری کوئی ادبی نظریہ تو ہے نہیں کہ اس کی روشنی میں متن کا مطالعہ کیا جائے بلکہ افسانہ کی ساخت کا ایک جز ہے۔ لیکن اس رویے کے پس پردہ بیدی کی اپنی فنی ترجیحات بھی تھیں جن میں کرداروں کو غیر معمولی اہمیت حاصل تھی حتیٰ کہ پلاٹ بھی بعض دفعہ نظر انداز ہو جاتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے پریم چند کی طرح بیدی کے افسانوں میں بھی ایک نئی جہت تلاش کر کے اس کی روشنی میں تجزیے کیے ہیں اور وہ ہے بیدی کے افسانوں میں استعاراتی اور اساطیری عناصر۔ یہاں یہ بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ اردو افسانہ کی جڑیں کتھا، کہانی، حکایات جاتک کتھاؤں، صوفیانہ اقوال، مذہبی کتب اور پرانوں کے بطن میں پیوست ہیں اور ان کا رشتہ کس طرح افسانہ سے قائم ہوا۔ انھوں نے صرف واقعہ ہی نہیں بلکہ کردار، اور صورتحال کی سطح پر اسطوری جہتوں کی نشاندہی کر کے اس کی معنویت کی تفصیل بیان کی ہے۔ اس کے علاوہ بعض افسانوں میں مستعمل کسی کہاوت یا روزمرہ کے استعاراتی مفاہیم کی وضاحت بھی کی ہے۔ مثلاً ''اغوا'' میں ''کرتوڑنا'' لفظ کا استعمال پتھریلی زمین کاٹنے کے لیے ہوا ہے لیکن گوپی چند نارنگ نے اس کا اطلاق کردار کی اصل زندگی میں اس طرح کیا ہے کہ زمین کھودنے والا مزدور زمین کا کڑ توڑنے کے ساتھ ساتھ رائے صاحب جیسے بارعب شخص کا کڑ توڑنے میں بھی کامیابی حاصل کر لیتا ہے اور ان کی کنواری بیٹی کو لے کر فرار ہو جاتا ہے۔

آزادی کے بعد بیدی نے جو کہانیاں لکھیں ان میں بیشتر کا بنیادی حوالہ جنس ہے لیکن انھوں نے دیو مالا سے رشتہ قائم کر کے اپنی تحریروں کو سطحی ہونے سے محفوظ رکھا۔ اسی لیے ہندو دیو مالا سے واقفیت کے بغیر ان کے افسانوں کی تہہ تک پہنچنا اور اس سے محظوظ ہونا مشکل ہے انھوں نے استعارے تراش کر اسے موضوع اور

اساطیری پس منظر سے ہم آہنگ کر کے اسلوب کے تجربے کی عمدہ مثال بھی پیش کی ہے۔ استعارہ کی طرح اساطیری اور دیو مالائی فضا قائم کر کے موضوع کو دلچسپ و منفرد بنانا بیدی کے اسلوب کا خاصہ ہے لیکن اس پہلو پر سوائے یہ بتانے کے ''کہ اس میں اسطور کا سہارا لیا گیا ہے'' اور کچھ نہیں لکھا گیا ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کو اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے تفصیل سے نہ سہی محض چند بنیادی چیزوں کی وضاحت کر دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔ ''لاجونتی'' میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے ''رامائن کی کتھا'' ''سیتا کے اغوا'' ''دھوبی کی حکایت'' سے مدد لی گئی ہے۔ ''جوگیا'' میں رنگوں کی حیثیت پہلودار استعاروں کی ہے اور ان احساسات و کیفیات کو بھی ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ ''ببل'' میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے۔ ''لمبی لڑکی'' میں گیتا کے سترہویں ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تصور ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی ''لمبی لڑکی'' کی شادی کے بعد کنارے آلگتی ہے۔ ''ٹرمینس سے پرے'' میں اچلا کا شوہر اس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ جاتا ہے۔ ''حجام الہ آباد'' میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا بنا کے لوگوں کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈرشپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔ ''دیوالہ'' بھابھی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ارادے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا

مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی ''مٹکی'' پھوڑتا ہے۔''یوکلپٹس'' کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے ''میتھن'' میں راہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں۔۔توام۔۔آپس میں جڑے ہوئے۔جیمنی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں وحدت دیکھنا ہندوستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیق کائنات کی مابعد الطبیعاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمال فن کی دلیل ہے۔'' [۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں تجزیہ نگار نے بیدی کے یہاں اساطیری عناصر کی شمولیت اور معنویت کی طرف متوجہ کرا کے مطالعہ کی ایک نئی جہت پیدا کردی ہے۔ جہاں ایک طرف کردار نگاری اور نفسیات کے بیان کو بیدی کے افسانوں کا خاصہ قرار دیا جاتا ہے وہیں دوسری طرف ''گرہن، اپنے دکھ مجھے دے دو، لاجونتی اور ایک چادر میلی سی کی وجہ سے اساطیری اور دیو مالائی اسلوب کو بیدی کا مخصوص اسلوب سمجھا جاتا ہے۔ کسی بھی افسانے میں اساطیری عناصر کی نشاندہی کرنا معرکے کا کام نہیں بلکہ اس کے پس پردہ مفاہیم اور متن کی زمین میں اس کی موجودگی کی معنویت کو واضح کرنا اصل ذمہ داری ہوتی ہے۔ لیکن استفادہ کو گرفت میں لینا مشکل ہوتا ہے کیوں کہ اسے مصنف کسی بڑے مقصد کی پیشکش کے لیے وضع کرتا ہے۔ جس کی وضاحت تفصیل طلب ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اسی طرح ''گرہن'' میں چاند گرہن کو ہولی کی زندگی سے وابستہ کرکے جو نئے

۱۔ اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۶، ص: ۳۱۹

معنی برآمد کیے ہیں وہ یہ کہ جس طرح گرہن چاند کو ڈھک لیتا ہے اور اس کی روشنی چھین لیتا ہے اسی طرح عورت جو چاند کے مثل ہے اسے اس دنیا کے درندہ صفت لوگ گہنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ گرہن کے وقفہ کو انسانی زندگی میں بدشگون اور خطرہ کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ اسی نکتہ کو بنیاد بنا کر بیدی نے ہولی کے ساتھ واردات ہونے والی رات میں چاند پر گرہن لگا ہوا دکھایا ہے۔ اپنے سسرال سے بھاگی ہوئی ہولی چھٹکارہ پانے کی خوشی منا بھی نہیں پاتی ہے کہ کھتورام کے ہتھے چڑھ جاتی ہے۔ اس المیہ کا تجزیہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ:

''اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس سے بیدی کے موضوعات کی گہرائی اور اسلوب کی پختگی کی دلیل ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعد کے آنے والے افسانہ نگاروں مثلاً سریندر پرکاش، جوگندر پال، رام لعل اور اسی طرح بے شمار نام ہیں جن کے یہاں بیدی کے اساطیری اسلوب کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

بیدی کے افسانوں کے تجزیے میں شمس الحق عثمانی نے اپنی کتاب ''بیدی نامہ'' میں کرداروں کو توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ جو معروضی نہ ہو کر بیدی کی ترجیحات پر مبنی ہے کیوں کہ بیدی کے اسلوب اور موضوع پر بحث کرتے ہوئے بیدی کے ذاتی بیانات کے حوالے جابجا نظر آتے ہیں تاہم یہ ضرور ہے کہ اس کتاب سے بیدی کی کردار نگاری کے پس پردہ حکمت عملی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ انھوں نے مختلف اقسام کے کردار کیوں پیش کیے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں انسانی رشتوں کی نوعیت کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

---

[1] اردو افسانہ روایت و مسائل، گوپی چند نارنگ، ص: ۳۰۸

"بیدی کے فن نے اپنے قاری کو یاد کرایا ہے کہ ہندوستان کے افراد نے جب نیم گھریلو اور نیم سماجی زندگی سے آگے قدم بڑھایا تو ان کی زندگی بڑی حد تک صرف سماجی زندگی بن گئی۔ جس کا اثر یہ ہوا کہ لوگوں کے سروں سے گھر کا حفاظت بخش سایہ اٹھ گیا اور وہ سماجی زندگی کے بے اماں آسمان کے شدائد برداشت کرنے پر مجبور ہو گئے۔" [1]

جس طرح مندرجہ بالا اقتباس سے کرداروں کی پیشکش کا مقصد تو واضح ہو جاتا ہے لیکن کردار نگاری کی خوبی یا خامی کا اندازہ نہیں ہو پاتا اسی طرح دوسرے عنوانات کے ذیل میں مصنف نے بیدی کے یہاں عورت اور مرد کے رشتے، عورت بحیثیت بیوی اور ماں، بوڑھے اور بچوں کی کردار نگاری کا الگ الگ تجزیہ کیا ہے اس کے باوجود کرداروں کی خارجی و داخلی ہیئت کے حوالے سے کوئی فنی نکتہ واضح نہیں ہوتا جو عملی تنقید کا تقاضہ ہے۔

"لاجونتی" کا شمار صرف بیدی کے افسانوں میں ہی نہیں بلکہ اردو کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے۔ لیکن اس افسانہ کی ابتدا اور پورے کینوس پر پھیلے ہوئے تقسیم ہند کے خارجی حوالوں کے باعث اس کے موضوعاتی پس منظر کو محدود کر دیا گیا ہے۔ اسلوب یا طرز بیان کی سطح پر سوائے اساطیری عناصر کی شمولیت کے اور کوئی ذکر نہیں ملتا۔ اسی لیے اس افسانے کے تجزیہ نگاروں میں حامدی کاشمیری کو کئی اعتبار سے ممتاز قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ انھوں نے اس افسانے کو صرف تقسیم ہند کے المیے سے وابستہ کرنے کے بجائے قدرے وسیع تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ متن سے برآمد ہونے والے نتائج کی بنیاد پر اس افسانے کو فسادات سے منسوب کر دینے کے رویے کو افسانہ کے ساتھ زیادتی قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"..........یاد رہے افسانہ ہو یا شعر، موضوع کی موجودگی سے نہیں بلکہ اس کی عدمیت سے جنم لیتا ہے۔ لہٰذا لاجونتی میں کسی تاریخی موضوع کے تعین کے عمل کو اس کی تحسین کاری کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔

۱۔ بیدی نامہ، شمس الحق عثمانی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء، ص: ۱۴۰

یہ درست ہے کہ افسانے کا پس منظر اور کرداروں کا ظاہری عمل واقعہ تقسیم کی یاد دلاتا ہے.........لیکن ذرا سی توجہ سے کام لیا جائے تو ان کرداروں اور واقعات کی افسانے کے فریم ورک میں اپنی ضمنی حیثیت کی بنا پر تاریخی واقعیت دھندلا جاتی ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار یعنی سندر لال اور لاجونتی جو افسانے کا محور ہیں حقیقی نہیں بلکہ یکسر فرضی کردار ہیں اور افسانے میں فرضی واقعات کے تانے بانے میں منسلک ہو کر اتنے ہمہ گیر، اثر انگیز اور خود کفیل ہو جاتے ہیں کہ افسانے کو تاریخیت کی تنگنائے سے نکال کر تخلیقیت کی وسعتوں سے ہمکنار کرتے ہیں۔ لفظ بٹوارہ کسی مخصوص وقت اور مقام کے تعینات کی نفی کر کے عمومی طور پر زمین، ذخائر، جائداد یا ملک کے بٹوارے کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ اس طرح حقیقی کردار اور واقعات بھی افسانے کی تخیلی فضا میں رچ بس کر اپنی اصلیت 'جس کی بہر حال ضمنی حیثیت ہے' سے دست کش ہو کر اس کی حاوی کل فرضیت کا حصہ بن جاتے ہیں ....افسانے کی تخلیقی حیثیت اس کی کثیر الجہتی سے مزید مستحکم ہو جاتی ہے۔" [۱]

مندرجہ بالا تجزیہ سے واضح ہوتا ہے کہ تجزیہ نگار نے عمیق نظری سے متن کے پوشیدہ گوشوں کا مطالعہ کر کے افسانے کے تمام جزئیات کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ایسی نئی تعبیریں بھی پیش کی ہیں جس سے افسانہ موضوعیت کی جبری حد بندی سے آزاد ہو جاتا ہے۔ حامدی کاشمیری افسانے میں بیان کردہ واقعات کی نوعیت کا تجزیہ کر کے اسے محدود سے لامحدودیت کی طرف لے کر آنے میں افسانہ نگار اور راوی کے درمیان حد فاصل کو بھی واضح کرتے ہیں۔

اگر وارث علوی نے "لاجونتی" کا تجزیہ کرتے ہوئے واقعات میں موجود تناقضات کو واضح کر دیا ہوتا تو ان کا یہ طریقہ قابل توجہ ہوتا اور افسانے کے حدود کو مزید وسعت عطا کرتا لیکن وضاحت نہ کرنے کے باوجود

---

[۱] اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، ص: ۸۱

انھوں نے متن کی لفظیات اور مافی الضمیر کے درمیان جس باریکی کی طرف اشارے کیے ہیں وہ بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ اور ان اشاروں سے جو وضاحتیں سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں۔

۱۔ افسانے کا پہلا جملہ صورتحال کی انتہا پسندی کا اشاریہ ہونے کے بجائے یہ باور کراتا ہے کہ نہایت ہی لطیف جذبات و کیفیات کا بیان ہونے جارہا ہے لیکن اس کے برعکس مصنف نے سندر لال اور تقسیم کے حوالے سے ظلم و تشدد اور سفاکیت کے احوال بیان کیے ہیں۔

۲۔ دوسرے تجزیہ نگاروں نے افسانہ میں اسطور کے عمل دخل کی طرف اشارے تو کیے مگر اسطور سازی کے عمل کو واضح نہیں کیا۔ وارث علوی نے اس نکتہ کی طرف توجہ دلائی کہ اس میں رام چندر اور سیتا کے واقعہ کا اسطورہ شامل تو ہے مگر اس کی نوعیت جوں کی توں نہیں بلکہ اسطور شکنی کی جدلیات موجود ہے۔

۳۔ اغوا ہونے کے بعد لاجونتی کو جب سندر لال دوبارہ حاصل کر لیتا ہے تو اسے دیوی کے درجہ پر فائز کر دیتا ہے لیکن لاجونتی کو یہ اعزاز راس نہیں آتا۔ اس کے اس رویہ کو دیگر قارئین نے عورت کی نفسیاتی پیچیدگیوں پر محمول کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ عورت ہمیشہ کسی طاقتور ہستی کے زیر نگیں ہی خود کو محفوظ تصور کرتی ہے۔ لیکن وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''یہ معاملات عورت اور مرد کے ہیں جن میں جنس ایک بہت اہم رول ادا کرتی ہے۔ سندر لال اور لاجونتی کا معاملہ اب تو سنت اور دیوی کا بن گیا ہے اور ایسا کرنے میں وہ اپنے ان صفات سے محروم ہو گیا جو عورت اور مرد کے رشتہ کو اپنی حیوانی جبلتوں کے ذریعہ اتنا طاقتور، پرکشش، پر انبساط اور تخلیقی بناتے ہیں۔ سونے کی مورت کے ساتھ سندر لال سیج پر وہ کھیل کیسے کھیل سکتا تھا جو ایک نمکین عورت کے ساتھ اس نے کھیلے تھے۔''[۱]

۴۔ فکشن میں قول محال، امیجری، تجرید، آئرنی وغیرہ کی نشان دہی جدیدیت کے زمانے میں

۱۔ بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۱۲، ص ۲۳۲

لکھنے والے ادیبوں کی تحریروں میں موجود ہونا تو عام بات ہے۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے مروجہ اصولوں کے زیر اثر اور راست طرز بیان کی مقبولیت کے زمانے میں بیدی کے افسانہ میں قول محال کا استعمال کوئی معمولی بات نہیں۔ اس افسانے میں بیدی نے قول محال کا استعمال کیا ہے جو کسی بھی مصنوعی ارادے سے ماورا ہے اس کی معنویت کو واضح کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں۔

"وہ بس گئی پر اجڑ گئی" یہ قول محال اس تضاد کا زائیدہ ہے جو دو انتہا پسند صورت حال کے فیوژن سے پیدا ہوا ہے۔ ایک طرف سندر لال ہے جو ایک مکمل آدرش وادی اور فرشتہ صفت آدمی میں بدل چکا ہے۔ وہ کتنا بدل چکا ہے شاید اس کو خود اس کا علم نہیں ہے۔"[1]

فکشن نقادوں میں وارث علوی کی طرح شاید ہی کسی نے افسانہ کے اسلوب پر سیر حاصل گفتگو کی ہو اسی لیے گذشتہ باب میں اسلوبیاتی مطالعہ کی اہمیت کے ضمن میں تکرار کے ساتھ وارث علوی کا ذکر کیا گیا تھا اور یہاں بھی ان کے ذکر کے بغیر بات آگے نہیں بڑھ سکتی ہے۔ انھوں نے بیدی کے اسلوب کی خوبیوں کو واضح کرنے کے لیے جو تجزیاتی طریقہ اختیار کیا ہے وہ دوسرے نقادوں سے مختلف و منفرد خصوصیات کا حامل ہے۔ اول تو افسانوں میں زبان کے مسائل پر غور کرنے کا رجحان اتنا عام نہیں۔ دوئم بیدی کے افسانوں میں زبان کے متعلق بیانات تاثراتی ہیں۔ وارث علوی کا دانشمندانہ نظریہ ہے کہ بیدی کا افسانوی مواد زندگی کی مانند ٹھوس اور کھردرا ہے اس لیے ان کا اسلوب پیچیدہ اور تہہ دار ہے لیکن عام ذہنوں پر اس کی گتھیاں اس لیے حل نہ ہو سکیں کہ سب اسلوب کو مواد سے الگ کر کے دیکھنے کے قائل تھے۔ لیکن وارث علوی نے مواد اور اسلوب کی دوئی کو رد کرتے ہوئے کہا کہ مواد خود اپنا اسلوب ڈھالتا ہے۔ بیدی کے مخصوص اسلوب کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

"بیدی کے ابتدائی افسانوں کا اسلوب حاضراتی اور مرتع سازانہ ہے۔ آخری دور کے

---

[1] بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۱۲، ص: ۴۲۳

افسانوں میں سوچ کا عنصر غالب آجانے کی وجہ سے وہ زیادہ تجریدی اور Opaque بن گیا ہے۔ تجریدیت کا یہی عنصر انھیں جدید تجریدی افسانوں سے قریب کرتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ جدید تجریدی افسانہ کے علمبرداروں کو ''حجام الہ آباد کے، جو گیا، یو کلپٹس'' وغیرہ میں نئے افسانہ کے خدوخال نظر آئے۔ ان افسانوں میں نہ تو پلاٹ اور کردار کا مانوس نظم وضبط ملتا ہے نہ دیگر لوازمات افسانہ کی رسمیہ ترتیب۔ اس لیے ''یوکلپٹس'' کافی مبہم افسانہ بن جاتا ہے۔ افسانہ کو بار بار پڑھنا اور کافی سوچ بچار کرنا پڑتا ہے۔ جب جاکر معنی کی پرتیں کھلتی ہیں۔ یہی ابہام کلیانی میں بھی نظر آتا ہے۔ ''سونفیا'' میں بات درپردہ کہی گئی ہے اور درپردہ ہی رہتی ہے۔ ابہام بیدی کے طریقہ کا جزء کبھی نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ بات تہہ دار کہتے ہیں اور ظاہر ہے تہہ دار بات سادہ بیان کے بجائے رمز وکنایہ کا وسیلہ اظہار پسند کرتی ہے۔ لیکن رمز وکنایہ کو ہمیشہ تعقید بیان سے پاک رکھتے ہیں۔ ان کی تہہ داری معنوی تعقید کی بھی شکار نہیں ہوتی۔'' [۱]

افسانہ ''یوکلپٹس'' کا اسلوبیاتی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس افسانے میں بیانیہ، واقعات، کردار اور خیالات کی رو کو بیان کرنے کا کام نہیں کرتا بلکہ ایسا لگتا ہے کہ واقعات، کردار اور خیالات کی رو باہم مل کر ایک دوسرے سے گڈمڈ ہوکر اس بیانیہ کی تشکیل کرتے ہیں جو بطور ایک لسانی ساخت کے اپنی شناخت کراتا ہے۔ یہ لسانی ساخت تجریدیت کا فریب پیدا کرتی ہے'' [۲]

مندرجہ بالا تجزیاتی نمونوں سے واضح ہوتا ہے کہ ایک تخلیقی فن پارہ کی قرات کی کتنی جہتیں ہوسکتی

۱۔ بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۱۲، ص: ۳۲

۲۔ بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ص: ۳۳

ہیں۔ بیدی کے افسانوں کو بہترین کردار نگاری کے حامل افسانے ثابت کرنے کی لگن نے روایتی تنقید کو یہ موقع نہیں دیا کہ افسانے کی کلیت پر بحث کرے جب کہ اگر دیکھا جائے تو ان کے افسانے بیانیہ کی دوسری شرطیں بھی پوری کرتے ہیں جیسا کہ مندرجہ بالا تجزیے سے واضح کر دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ یہ کہ بیدی کے ایک ہی افسانہ پر مختلف زاویوں سے کیے گئے تجزیہ کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عملی تنقید کے طفیل اردو افسانہ کی تنقید کا دائرہ وسیع ہونے کے ساتھ ساتھ اس سہل پسند طریقہ کار کا بھی سد باب ہوا جو محض افسانہ کا خلاصہ بیان کرنے پر مبنی تھا۔ بیدی کے دوسرے افسانے مثلاً بھولا، متھن، صرف ایک سگریٹ اور اپنے دکھ مجھے دے دو وغیرہ کے تجزیے مختلف نقادوں نے کیے ہیں لیکن یہاں ان سب کی تفصیل سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف اتنا کہا جا سکتا ہے اطلاقی تنقید کے حوالے سے کیے گئے تجزیے مثلاً ''بیدی کے افسانے بیانیہ اور کردار (ابو الکلام قاسمی) بیانیہ کی روایت اور راجندر سنگھ بیدی (ندیم احمد) وغیرہ نے بیدی کے افسانوں کو وسیع تناظر میں سمجھنے کے مواقع فراہم کیے۔

روایتی تنقید نے فن پاروں کو پرکھنے کے چند اصول وضع کر لیے تھے جس کی روشنی میں اس کا معیار متعین کیا جاتا تھا۔ اگر افسانہ ہے تو موضوع اور مصنف کے نقطہ نظر جیسے دو رویوں کا پابند ہو کر تنقید کی جاتی تھی جب کہ تنقید اپنی پیدائش سے ہی کچھ بنیادی صفات لے کر آئی تھی یعنی قرات، تفہیم، تشریح، تعبیر اور تعین قدر جیسے مراحل سے گزر کر ہی اپنا منصب پورا کرتی ہے۔ جس کے پیش نظر نقاد کی توجہ فن پارے کی مقصدیت اور ترسیل کے بجائے اس کی خود مختاریت پر ہونی چاہیے ایسی صورت میں کسی ایک نام نہاد خصوصیت سے منسوب کر کے فن پارے کی تخلیقیت کے زائل ہونے کا خطرہ نہیں ہوتا لیکن اتفاق سے ہر دور میں غیر ادبی رویوں کی بالادستی قائم ہونے کی وجہ سے فن پارے کی فنی حیثیت معدوم ہوتی رہی۔ بدقسمتی سے اردو کے نہایت ہی کامیاب افسانے بھی غیر ادبی حد بندیوں کا شکار رہے۔ مثلاً کرشن چندر کے افسانوں کو روایتی تنقید کے فریم ورک میں جب تک دیکھا جاتا رہا ان کی ادبی حیثیت مسلم نہ ہو سکی۔ لیکن اطلاقی تنقید نے شدت سے اس بات پر زور

دیا کہ وہ تنقیدی نظریات جو اصول برائے اصول معروف ہیں اور تکرار کے ساتھ زیر بحث آتے رہے ہیں ان کا اطلاق فن پارے پر کیا جائے۔ خواہ وہ پلاٹ، کردار، منظر نگاری، نقطہ نظر کی بات ہو یا افسانے کی زبان و بیان اور زمانی تصور سے متعلق ہو یا ترقی پسند نظریہ کی موجودگی ہو نقاد صرف ان عناصر کو نشان زد کر کے نہیں گزر سکتا بلکہ تجزیہ و تحلیل کرنا بھی اس کی ذمہ داری ہوگی۔ اس طریقہ کار کو بنیاد بنا کر جب کرشن چندر کے افسانوں کا مطالعہ کیا گیا تو خوبیوں کے ساتھ ساتھ ان کے تخلیقی ہمہ جہتی کو استحکام ملا اور خامیاں بھی واضح ہوئیں۔ مثلاً حامدی کاشمیری نے ''آدھے گھنٹے کا خدا'' کے تجزیہ کو ممتاز و منفرد اور تخلیقی توانائی کا عمدہ نمونہ قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''افسانے میں قصے کے واقعات ایک خاص ترتیب، توازن اور تنظیم کے ساتھ یکے بعد دیگرے واقع ہوتے ہیں۔ ہر انفرادی واقعہ قاری کے تجسس اور دلچسپی کو برانگیخت کرتا ہوا قصے کو تدریجی طور پر ارتقائی نقطے کی طرف لے جاتا ہے اور جملہ واقعات تخلیقی برجستگی اور جوشیلے وفور سے قصے کی وحدت اور بالیدگی کو ممکن بناتے ہیں۔'' [۱]

حامدی کاشمیری پلاٹ اور واقعہ کی خوبی کی طرف اشارہ کرنے کے بعد مصنف کی مداخلت جیسے عیب کو بھی واضح کرتے ہیں۔

''یہ صحیح ہے کہ ایک آدھ جگہ کرشن چندر نے عادتاً افسانے میں راوی پر حاوی ہو کر اپنی غیر ضروری مداخلت کا ناگوار تاثر پیدا کیا ہے کاشر جب موگری کا بوسہ لیتا ہے تو اس نازک موقع پر بوسوں کی قسمیں گنانا کردار و واقعہ کے فطری عمل سے میل نہیں کھاتا اور یہ مخمل میں ٹاٹ کے پیوند کی طرح بدنما لگتا ہے یہ افسانے میں مصنف کی مداخلت بے جا کی ایک غیر پسندیدہ مثال ہے۔ تاہم افسانہ نگار کا افسانے میں اس نوع کا تداخل بہت کم ہوا ہے اور یہ افسانے

۱۔ بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ص: ۹۷

کے بہاؤ میں اس طرح مزاحم نہیں ہوتا جس طرح ''پورے چاند کی رات'' میں اپنے جذباتی

شعری اور اسلوبی کوائف کے ساتھ افسانے کی خود مرکزیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔''[۱]

اس طرح تجزیہ نگار پلاٹ، واقعات کی پر تجسس فضا اور راوی کی نوعیت کو واضح کرنے کے بعد متن کے لسانی اور معنی نظام کے پس پردہ معنوی امکانات کی وضاحت کرتا ہے، کردار کی بدلتی ہوئی کیفیات، متضاد رویوں (یعنی اپنی معشوقہ کے قتل) جذبوں کی تجسیم کاری کے پیش نظر اسے متحرک کردار کی عمدہ مثال قرار دیتا ہے۔

حامدی کاشمیری کے ذریعہ کیے گئے افسانوں کے تجزیوں کو ابتدا میں مذکور چار خصوصیتوں میں سے دو خصوصیات کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اول یہ کہ انھوں نے کچھ تو اپنے ادبی اور تنقیدی نظریے (اکتشافی تنقید) کی بنیاد پر تجزیے کیے ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں پر اکتشافی تنقید کے علاقے کی وضاحت کر دی جائے۔ متن کی اکتشافی قرأت جن نکات کا احاطہ کرتی ہے درج ذیل ہیں۔

۱۔ مصنف کا متن سے اخراج

۲۔ متن میں موضوعیت کے بجائے تجربے کی دریافت

۳۔ قاری کا متن سے رشتہ

۴۔ تجربے کی نمو پذیری

۵۔ تجربے کی کثیر الجہتی

۶۔ قاری کے جمالیاتی اور فکری مقتضیات

۷۔ متن کی قدر سنجی

دوئم۔ حامدی کاشمیری نے ہر مقام پر تنقیدی اصول وضوابط اور متن کے مطالعے سے ابھرنے والے

۱۔ اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، ص: ۹۷

نکات کو تنقیدی تجزیہ کا پیمانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ حامدی کاشمیری نے اپنی کتاب ''اردو افسانہ: تجزیہ'' میں اسی اکتشافی نظریہ کے تحت افسانہ کا تجزیہ کیا ہے۔ حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ افسانہ میں تجربہ جس قدر عمیق اور امکان خیز ہوگا اسی قدر تجزیہ بھی معیاری ہوگا۔ مذکورہ کتاب میں شامل تجزیوں کا آئندہ صفحات میں جائزہ لیا جائے گا۔

لیکن جگدیش چندر ودھاون نے اپنی کتاب ''کرشن چندر شخصیت اور فن'' میں کرشن چندر کے چند افسانوں کے جو تجزیے کیے ہیں ان کے پیش نظر ان کا شمار ان نقادوں میں کرنا چاہیے جو محض روایتی طریقہ کار کو پیمانہ بناتے ہیں۔ کیوں کہ انھوں نے موضوع کو اس قدر تفصیل سے واضح کیا ہے کہ فنی طریقہ کار زیر بحث نہ آسکا تاہم ان تحریروں سے کرشن چندر کی افسانہ نگاری کے اہم پہلو واضح ضرور ہو جاتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ تو یہ ہے کہ کرشن چندر کے افسانوں پر رومانیت اور ترقی پسندی کا ردعمل اتنا شدید تھا کہ دوسرے موضوعات کی معنویت ابھر نہیں سکی تھی۔ لیکن باوجود روایتی ہونے کے جگدیش چندر ودھاون کے تجزیے اس لیے اہم ہو جاتے ہیں کہ انھوں نے ہر افسانہ کے متعلق ایک نظریہ قائم کیا اور پھر اس کا اطلاق کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ افسانہ مجوزہ نظریات کا حامل ہے۔ مثلاً ''زندگی کے موڑ پر'' کو رومانی حقیقت نگاری کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ اپنے نظریہ کا اطلاق واقعات کی نوعیت، جزئیات، کرداروں کے جذبات، اعمال و افعال پر کر کے ثابت بھی کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ کا مرکزی کردار (پرکاش وتی) رومان پرست اور رقص و موسیقی کی رسیا ہے۔ وہ ایک ایسے شخص کو رفیق حیات بنانا چاہتی ہے جو اس کے جمالیاتی حس کو تسکین پہنچا سکے۔ چونکہ انسان بائی تقدیر نہیں بلکہ زندائی تقدیر ہے۔ اس لیے وہ ایک ایسے لڑکے کو شریک حیات کے طور پر قبول کرنے پر مجبور ہے جو معاشی نا آسودگی سے دوچار ہو کر جذبہ عشق سے عاری ہو چکا ہے اس لیے پرکاش وتی کے سارے خواب، ساری آرزوئیں شادی کے بعد تڑپ تڑپ کر دم توڑ دیتی ہیں اور یہی اس افسانہ کا تلخ حقیقی پہلو ہے کہ انسان قضا و قدر کا قیدی ہے اپنے حالات سے اسے مفر نہیں۔ اس افسانے کے کرداروں کے متعلق تجزیہ نگار

کی رائے یہ ہے کہ ان کے متحرک اور فعال نہ ہونے کے وجوہات بھی واقعہ کے مرکزی خیال میں پیوست ہے

وہ لکھتے ہیں:

"گویا اس افسانے میں از اول تا آخر ایک عجیب سی مجبوری، اداسی، اور بے چارگی چھائی ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس میں کوئی فعال، عامل یا متحرک کردار دکھائی نہیں دیتا۔ سب اپنے حالات اور ماحول کے گنبد بے درد میں بند ہیں۔ نتیجہ یہ کہ افسانہ انسان کی مجبوری تشنہ کامی اور نامرادی کی علامت بن جاتا ہے۔" [۱]

مندرجہ بالا اقتباس سے کرداروں کے احوال اور ان کی غیر متحرک زندگی کی پیچیدگی اور حقیقت و رومان کا امتزاج قرار دینے کی بنیادی وجوہات سامنے آجاتی ہیں۔ اسی طرح ودھاون نے "بالکونی" کا تجزیہ کر کے اسے رومانی حقیقت نگاری کا عمدہ نمونہ قرار دیا ہے۔

منٹو تنقید کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے لکھا ہے کہ:

"جس طرح شروع کے زمانے میں منٹو کو محض جنس، اخلاقیات، فحاشی اور کرداروں کے انتخاب کے حوالے سے تنقیص اور اعتراض کا ہدف بنایا جاتا رہا، اس کی دوسری انتہا یہ تھی کہ بعد کے زمانے میں مکمل تفہیم کے نام پر عقیدت اور تعبیر کے نام سے تحسین یا توصیف کا رویہ بھی بہت نمایاں رہا۔" [۲]

منٹو پر لکھی گئی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ مندرجہ بالا سطور میں جو باتیں کہی گئی ہے وہ حقیقت پرمبنی ہے کیوں کہ کرشن چندر اور بیدی کے ہم عصروں میں منٹو ایک ایسا افسانہ نگار ہے جسے اُس دور میں بیباک موضوعات کی پیشکش کے سبب معتوب قرار دیا جاتا رہا لیکن بعد میں حیرت انگیز طور پر انھیں موضوعات

۱۔ کرشن چندر شخصیت اور فن، جگدیش چندر ودھاون، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳، ص:۳۶۱

۲۔ سعادت حسن منٹو۔ ایک صدی بعد، مرتب قاضی افضال حسین، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۲۰۱۳،

پر کثرت سے مباحثے ہوئے اور اس معجزہ کا ظہور ممتاز شیریں کے طول طویل مضامین کی اشاعت کے بعد ہوا ۔ممتاز شیریں نے منٹو کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے بیانیہ، تکنیک ،موضوعاتی تنوع ،کردار نگاری کے طریقہ کار اور ان کے افسانوں پر مغربی اثرات کی نشاندہی کی تھی جسے منٹو کے افسانوں کی عملی تنقید کا اول نمونہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ مغربی تخلیقاروں سے مماثلت کے ضمن میں ممتاز شیریں نے یوں ہی ایک تاثراتی بیان کے طور پر دے دینا کافی نہیں سمجھا بلکہ منٹو کے بیانیہ میں ان عناصر کی نشاندہی بھی کی ہے جن کے اثرات موجود ہیں مثلاً ''سڑک کے کنارے'' میں وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ میں تصور گناہ کے عنصر کا سراغ لگاتے ہوئے ہاتھورن تک جا پہنچتی ہیں اور اس افسانے کی مرکزی کردار کو ہاتھورن کے ہیسٹر سے تعبیر کرتی ہیں اور اس افسانہ کے دوسرے عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں :۔

> ''ایک خاص واقعہ ،ایک خاص تجربہ ،کوئی خاص انوکھا ،انفرادی کردار پیش کرنا منٹو کی ایک خصوصیت تھی ۔ 'سڑک کے کنارے' میں بھی ایک خاص واقعہ ہی ہے جو ایک خاص مرد اور خاص عورت سے وابستہ ہے لیکن یہاں خصوصیت آفاقیت میں حلول کر گئی ہے۔ افسانے کی ساری جزئیات میں صرف ایک چیز ایسی ہے جو خصوصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مرد کی نیلی آنکھیں ۔۔لیکن ان نیلی آنکھوں میں آسمان کی نیلاہٹ سے تشبیہ ۔۔آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا...... اس خصوصیت میں بھی وہی کائناتی وژن کا احساس پیدا کر دیتی ہے۔ یہاں ہم زمان اور مکان کی تخصیص کو بھی بھول جاتے ہیں ،ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ واقعہ کسی خاص مرد اور کسی خاص عورت سے وابستہ ہے۔'' [۱]

جس طرح افسانہ سڑک کے کنارے کا تجزیہ کر کے ممتاز شیریں نے ثابت کر دیا کہ مصنف کا نقطہ

۱۔ سڑک کے کنارے ،منٹو کا بہترین افسانہ ،ممتاز شیریں ،مشمولہ منٹو کے افسانے ،مرتب قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ،۲۰۱۳ ،ص:۲۱۵

ارتکاز جنس پر نہیں ہے بلکہ اس نے ایک باطنی جذبہ اور ازلی حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اسی طرح وہ تمام افسانے جن پر جنس زدگی کے الزامات عائد کیے گئے تھے ممتاز شیریں نے بجرمانہ اور ابنارمل نفسیات کی تفاصیل کی روشنی میں مطالعہ کر کے اس الزام کو ماوراء عقل قرار دیا ہے۔ تنقید اور رد تنقید میں الجھے رہنے کے بجائے دو فنی پہلوؤں کی نشاندہی بھی معروضی انداز میں کرتی ہیں مثلاً منٹو کے افسانوں میں منٹو کے نام سے بیان کرنے والے کو مصنف کا بدل گردانے کے بجائے اسے جدید تنقیدی تناظر کے پیش نظر بیان کنندہ یا راوی کے نام سے شناخت کراتی ہیں۔ اور بعض جگہوں پر مصنف کی مداخلت جیسی فن کارانہ سقم کو نشان زد کرنے سے دریغ نہیں کرتی ہیں۔

ممتاز شیریں کے مضامین نے منٹو فہمی کی جو راہ متعین کر دی تھی بعد کے زمانے میں اس طرز کی گہرائی تک پہنچنے یا تجزیاتی طریقہ اختیار کرنے کے بجائے سطحی انداز میں تنقید کی جاتی رہی اگر کسی نے اختلاف یا کوئی نیا نکتہ بیان کرنے کی کوشش کی تو وہ بھی موضوعات کی حد تک ہی رہا۔ ممتاز شیریں کے بعد وارث علوی منٹو کے ایک ایسے نقاد ہیں جنھوں نے جنسی نفسیات اور موضوعاتی پس منظر کے علاوہ افسانہ کی تنقید میں مستعمل بیشتر عناصر کا اطلاق منٹو کے افسانوں پر کیا ہے۔ مثلاً افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے عادتاً اوباش نظر آنے والے گوپی ناتھ سے پہلو تہی کر کے اس گوپی ناتھ کو دریافت کیا جو زینت کے لیے فکر مند ہے اور اس کے لیے منٹو جیسے قریبی شخص کو لمحہ بھر میں اجنبی کر دیتا ہے۔ وارث علوی نے حقیقت نگاری کی مستعمل ان تمام حربوں سے کو نظر انداز کیا ہے جو سکہ بند نقادوں کا طریقہ تھا یعنی مکالموں میں مقامی الفاظ، انداز بیان میں اختلاف و یکسانیت کے بنا پر حقیقت پسند قرار دینے کا رجحان۔ بلکہ وہ کرداروں کے اعمال و حرکات کے محرکات کو واضح کر کے قدرے منطقی انداز میں اپنی بات کہتے ہیں۔ جیسا کہ مندرجہ ذیل اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

''بابو گوپی ناتھ وکھاؤوں میں جی نہیں سکتا کیوں کی وہ عیار نہیں، نہ ہی عام قسم کی کاروباری

اور عملی زندگی گزار سکتا ہے کیوں کہ زندگی کا فریب خوردہ نہیں۔ ایسا آدمی یا تو کلبی بنتا ہے یا سنیاسی، یا تو وہ حقیقت حیات کی بے معنویت کا تلخابہ تلچھٹ تک پی چکا ہوتا ہے یا کسی مطلق حقیقت کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔ گوپی ناتھ نہ کلبی بنتا ہے نہ سنیاسی، کیوں کہ اس میں ایروز کی جبلت کی کارفرمائی ہے جس کا ایک مظہر اس کی کوٹھے کی زندگی ہے جہاں وہ اپنے حواس اور تجربات میں جی سکتا ہے۔ جب زندگی خواب اور دنیا سراب بن جائے تو آدمی ان تجربات میں جیتا ہے جو اس کے وجود کی گہرائیوں سے پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ تجربات اسفل بھی ہو سکتے ہیں اور بلند بھی جسمانی بھی ہو سکتے ہیں اور روحانی بھی۔" [1]

وارث علوی نے اسی طرح کے تجزیوں سے یہ واضح کیا کہ منٹو کے یہاں طوائف ہو یا کوئی زاہد و پرہیزگار کردار نگاری کے معاملے میں منٹو کا رویہ یک جہتی نہیں ہوتا بلکہ متضاد کیفیات اور غیر متوقع صورت حال کا تابع ہوتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ منٹو کے افسانوں کے انجام چونکا دینے والے ہوتے ہیں کیوں کہ واقعہ ایک مخصوص ڈگر پر چلتے چلتے مختلف پیچیدہ سمتوں میں پھیل جاتا ہے اور اختتام پر پہنچ کر قاری کو حیرت زدہ کر دیتا ہے لیکن ایسا بھی نہیں کہ بالکل غیر مانوس ہو۔ مثلاً افسانہ "جانکی" کا غیر متوقع انجام۔

وارث علوی کی اطلاقی تنقید کے تعلق سے ایک اہم بات یہ ہے کہ وہ افسانے کے تمام پہلوؤں پر گفتگو کرنے کے ساتھ ساتھ امکانات و مسائل پر بھی اپنے موقف کا اظہار کرتے ہیں مثلاً گوپی ناتھ کے کردار نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ منٹو نے گوپی ناتھ میں جو خصوصیات پیدا کی ہیں وہ اگر نہ ہوتیں یا واقعہ میں جو باتیں ہیں وہ نہ ہوتیں تو اس کا تاثر کیسا ہوتا۔ وہ لکھتے ہیں

"گوپی ناتھ کے کردار کا یہ معمولی پن افسانہ کی حقیقت پسندانہ ساخت کے عین مطابق

---

[1] بابو گوپی ناتھ پر مزید گفتگو، وارث علوی مشمولہ منٹو کے افسانے، مرتب قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۳، ص: ۱۴۰

ہے۔ گوپی ناتھ کی تصویر میں کوئی بھی رنگ گہرا یا شوخ ہوتا تو افسانہ کا آہنگ بدل جاتا یا تو وہ جذباتی بنتا یا تھیٹریکل۔ اگر زینت کی شادی چھوٹے آدمی کا بڑا کام ہوتا تو افسانہ ڈرامائی بنتا۔ اگر بڑے آدمی کا چھوٹا کام ہوتا تو جذباتی بنتا اور زینت کی بھیگی ہوئی شکرگزار آنکھیں افسانہ میں رقت پیدا کرتیں۔ اپنی رکھیلوں کی شادی ڈیوڑھی کے نوکروں سے کرا دینا ویسے بھی جاگیردارانہ سماج کا عام دستور رہا ہے۔ منٹو نے افسانہ کی ساخت ایسی رکھی ہے کہ زینت کی شادی تمام الجھنوں کا ایک تشفی بخش حل نظر آتی ہے۔ یہ تحسینیں تھیں زینت کو ایک محفوظ زندگی عطا کرنے کی اور بابو گوپی ناتھ خود ایسی زندگی اسے دے نہیں سکتا تھا کیوں کہ اول تو وہ ازدواجی مزاج کا آدمی نہیں تھا اور دوئم اس لیے کہ وہ جانتا تھا کہ قلاشی کی طرف تیزی سے بڑھ رہا ہے۔"[۱]

ممتاز شیریں اور وارث علوی کی تحریروں نے سنجیدہ اور ذہین قارئین کو متوجہ کیا کہ وہ جنس، طوائف اور جسم کی تنگ گلیوں سے نکل کر تجزیاتی طریقہ کار اختیار کریں اور ان کے افسانوں کو مخرب اخلاق گرداننے کے بجائے فنی ٹریٹمنٹ ، بیانیہ کی پختگی، زمانی ولسانی ساخت پر غور کریں۔ تہہ دار کردار نگاری کرنے والے منٹو کے بیانیہ میں ان پوشیدہ اور نا قابل اظہار نکات کو تلاش کریں جو جائگی سے ہمدردی اور ہمدلی سے جذبہ رفاقت بیدار کر دیتے ہیں۔ ان کی کوششوں کے نتیجہ میں گذشتہ سالوں میں ایسی کتابیں سامنے آئیں جن میں منٹو کے اسلوب، لفظیات، محاورے، روزمرہ، اور جملوں کی ساخت تک پر بحث کی گئی لیکن ڈاکٹر ابوبکر عباد کے لفظوں میں:

"منٹو کے حوالے سے ایک تیسری بات کا انکشاف ان کے افسانوں کی تنقید پڑھنے کے

۱۔ بابو گوپی ناتھ پر مزید گفتگو، وارث علوی مشمولہ منٹو کے افسانے، مرتب قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۳، ص: ۱۲۱

دوران ہوتا ہے۔ وہ یہ کہ منٹو کے افسانے کسی ناقد کو تنقید یا تجزیہ کرتے ہوئے ان عجیب الفکر، مبہم اور وحشت زدہ کرنے والے تنقیدی اسلحوں کے استعمال کا موقع نہیں دیتے جن کے ذریعے ناقد افسانے کے قاری اور افسانے کے خالق دونوں کو بیک وقت یوں حیران کر دیتا ہے کہ قاری یہ طے نہیں کر پاتا کہ اصل افسانہ وہ ہے جو اس نے پڑھا ہے یا وہ جو ناقد سمجھا رہا ہے، اور افسانے کا خالق خود سے متعلق نقاد کی دریافت کردہ علمیت پر عش عش کر اٹھتا ہے کہ ''ایسی چنگاری بھی یارب اپنی خاکستر میں تھی''۔ واقعہ یہ ہے کہ منٹو کے افسانے کی بنت، اس کا مزاج اور بیانیہ اس طرح کے ہیں کہ وہ اپنے ناقدوں کو تشریح کی اجازت تو دیتے ہیں، تاویل کا موقع فراہم نہیں کرتے۔ منٹو کے افسانوں کے بیانیے پر تو گفتگو کی جا سکتی ہے افسانہ نگار کی منشا پر بحث ممکن نہیں کہ منٹو کے افسانوں کی لسانی بافت، واقعاتی تنظیم، حتمی نتائج کی معنویت اور ابلاغ کی سطح کچھ اس نوع کی ہے کہ ہمارے وہ شعبدہ باز ناقدین بھی جنھیں بدھیا کے دروازہ میں ایشیا کی کراہ سنائی دیتی تھی اور جو ''ندی کے کنارے سوکھے برگد پر بیٹھے گدھ'' جیسے مہمل افسانوی جملے میں بیک وقت علامتوں کی تین تین کائناتوں کو منکشف کرنے کی صلاحیتیں رکھتے تھے، منٹو کے افسانوں کو بس دور سے دیکھتے رہ گئے۔ کہ یہاں تنقیدی عمل کے نتیجے میں نقاد کی مجذوبانہ صلاحیتوں کے اظہار کے بجائے محض فنکار کی تخلیقی ہنرمندی ہی برآمد ہوتی تھی۔ پھر بھی چند ایک نے ہمت کر کے یہ رسک لیا بھی تو ''پھندنے''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اور ''کھول دو'' کی لسانی، علامتی اور معنوی تہیں کھولنے کی کوشش میں اپنی ہی پول کھول بیٹھے، کہ بقول شخصے ''منٹو تو وہ افسانہ نگار ہے جو اپنے نفسیاتی تجزیہ نگاروں کا ہی الٹا نفسیاتی تجزیہ کر بیٹھتا ہے۔'' شاید اسی لیے کسی بھی نظریاتی یا گروہی دبستان سے تعلق رکھنے والے ناقدوں نے ان پر دوسرے تیسرے درجے

کے افسانہ نگاروں سے بھی کم گفتگو کی ہے، اور معروضی گفتگو تو اس سے بھی کم۔" [۱]

ان باتوں کے باوجود چند تجزیے جو کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لینا اس اعتبار سے دلچسپ ہوگا کہ وہ اطلاقی تنقید پر کس حد تک پورے اترتے ہیں اگرچہ ان سے افسانے کے معنوی در وا نہیں ہوتے لیکن کچھ فنی پہلو ضرور واضح ہوتے ہیں۔ اور اس بات کا بھی بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ منٹو کے افسانے قرأت اور تعبیر کے کتنے زاویوں کے متقاضی ہیں۔ "بابو گوپی ناتھ" کا مفصل تجزیہ وارث علوی کر چکے تھے اس کے بعد معین الدین جینابڑے نے اپنے مضمون "مصنف، راوی اور کردار کی تثلیث" میں بابو گوپی ناتھ کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ انھوں نے ایک مخصوص زاویہ نظر سے جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ منٹو کے وہ افسانے جن میں منٹو بحیثیت کردار ہے وہ پوری طرح کردار نہ ہو کر مصنف کے ارادے اور عمل کا پابند رہتا ہے۔ تجزیہ نگار یہ بھی دعویٰ کرتا ہے کہ متن تعبیر کرنے والا چونکہ مصنف ہے، متن میں موجود منٹو اور راوی اگر اس کہانی کو بیان کر رہے ہوتے تو ان کا ردعمل مختلف ہوتا جو حالیہ کہانی کا ہے۔ اپنی بات کی اثبات کے لیے افسانے کے پہلے پیراگراف پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

> "متن میں موجود منٹو جب دعویٰ کرتا ہے کہ پانچ چھ ملاقاتوں کے بعد مجھے بابو گوپی ناتھ کی صحیح شخصیت کا علم ہوا تو ہم زاد اور ہم نام ہونے کے فائدہ اٹھاتے ہوئے مصنف چپکے سے متن میں در آتا ہے۔ اور راوی کے دعوے پر اس قدغن کا اضافہ کر جاتا ہے کہ پوری طرح تو خیر انسان کسی کو بھی نہیں جان سکتا۔" [۲]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ معین الدین جینابڑے مصنف کو متن سے خارج کرنے والے نظریے کے حق میں نہیں ہیں بلکہ ان کا موقف ہے کہ حقیقت پسند بیانیہ میں بعض چیزیں منشاء مصنف کی

۱۔ تقلید سے پرے، ڈاکٹر ابوبکر عباد، بک کارپوریشن دہلی، ۲۰۱۵، ص:۷۶

۲۔ مصنف، راوی اور کردار کی تثلیث، معین الدین جینابڑے مشمولہ منٹو کے افسانے، ص:۶۳

پابند ہوتی ہیں۔اور اپنے نظریہ کا اطلاق بابو گوپی ناتھ پر کر کے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔اسی لیے اپنے مضمون کے آخر میں لکھتے ہیں" بیانیہ مصنف کی ذات پر منکشف ہونے والی معنویت کو متن کے روپ میں خلق کرنے کا عمل ہے"۔

منٹو کے افسانے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کو اب تک تقسیم ہند کے واقعہ سے یا ایک پاگل شخص کی نفسیات سے مخصوص کر کے پڑھنے کا رجحان عام تھا۔ماضی قریب میں نئے نظریات کی روشنی میں مطالعہ کرنے والے شافع قدوائی نے اپنے مضمون "نیشن بطور بیانیہ اور منٹو کا افسانوی متن" میں مذکورہ افسانے کا ایک نئے زاویے سے مطالعہ و تجزیہ کیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ نیشن کو بیانیہ کی شکل دینے میں منٹو طاق تھے ان کی طرح دوسری کسی زبان کا افسانہ نگار نہ کر سکا اس ضمن میں لکھتے ہیں۔

> "منٹو نے اپنے عہد کی سب سے بڑی صداقت نیشن کے غیر انسانی چہرے کو بے نقاب کرنے کے لیے اس تصور کو پوری قوت کے ساتھ Subvert کیا اور یہ باور کرایا کہ نیشن کے قیام کا انسانی اضطراب اور اس کے بنیادی سروکاروں سے کوئی تعلق نہیں ہے اور نیشن اصلاً استحصال کا مظہر ہے۔اور اپنے افسانوں کے مختلف کرداروں کے اعمال سے یہ باور کرایا کہ قومیت آزادی تحمل، قوت برداشت انسانی حقوق کی عملی مساوات اور یکساں مواقع کی فراہمی کے عالمی اقدار سے مطابقت نہیں رکھتی اس ضمن میں سب سے بہتر مثال ان کا مشہور افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے اور بشن سنگھ کے بظاہر بے معنی جملے اور اس کا ایک مقام پر مسلسل ثابت قدمی سے کھڑا رہنا اور تشخص کے نام پر ہر قسم کے تشدد کو روا رکھنے کی روش کی ہولناکی جو No Man's Land میں بشن سنگھ کی موت پر منتج ہوتی ہے، No Nation کے Subversion کی اس سے بہتر تمثیل ہندوستان کی شاید ہی کسی دیگر زبان میں ملے تقسیم وطن کی حمایت کرنے والے مذہبی احکام کی دہائی دیتے اور اسے شرعاً

جائز بھی قرار دیتے تھے تاہم اس افسانے کا ایک پاگل کردار کہتا ہے کہ میں خدا ہوں اور میں نے ٹوبہ ٹیک کہاں ہے یہ حکم نہیں دیا ہے یعنی زمین ایک ناقابل تقسیم وحدت ہے اور اس کی تقسیم کی کوشش کبھی بارآور ثابت نہیں ہوگی اور نہ اسے تائید غیبی حاصل ہوگی۔'' [1]

متن میں جو خیالات پہلے تھے وہی اب بھی ہیں لیکن تجزیہ نگار نے بڑی چابکدستی سے اپنے نظریہ کی روشنی میں افسانہ کا مطالعہ کر کے متن میں معنی خیزی ایک نئی جہت پیدا کردی ہے۔

منٹو کے موضوعات پر تبصرے بے شمار ہو چکے یہاں تک کہ ایک ہی افسانے پر مختلف نظریات کا اطلاق کر کے بحسن خوبی تجزیے بھی کیے گئے سوائے انداز بیان کے۔ حد یہ کہ لفظیات کے استعمال، ان کی اہمیت و معنویت اور افسانے میں استعمال کردہ تشبیہات و نادر رعایتوں پر سوائے ضمناً گفتگو کے اور کچھ موجود نہیں ہے جبکہ ماضی قریب کے ایک تجزیے میں قاضی افضال حسین نے یہ انکشاف کیا ہے کہ منٹو کے کرداروں میں ایسے اوصاف موجود ہیں جن کے لیے کوئی اصطلاح یا الفاظ لغات میں وضع ہی نہیں کیے گئے ہیں۔ مثلاً وہ جانکی کی تمام تر حرکات و عوامل کے تجزیہ کے بعد اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اس کے اندر موجود ہمدردی اور بشر دوستی کے لیے ماں تایا اسی صفت کے حامل دوسرے الفاظ ناکافی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اسے منٹو کی تخلیقی ذہانت کا کارنامہ تصور کرنا چاہیے کہ انھوں نے جانکی کے ذریعہ زبان کے حوالہ جاتی (Referential) کردار سے ماوراء جا کر زبان کی نارسائی اور اس کے حوالے سے ہماری ذہانت اور سمجھ پر سوالیہ نشان قائم کردیا ہے۔'' [2]

سطور بالا منٹو کے زبان و بیان کی پیچیدگی کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں لیکن یہ معاملہ اتنا بھی لایخل نہیں کہ ۴۰۰ صفحات پر مشتمل مبسوط کتاب لکھنے کی گنجائش نکل آئے۔ جیسا کہ طاہرہ اقبال کی کتاب ''منٹو کا

۱۔ نیشن بطور بیانیہ اور منٹو کا افسانوی متن، شافع قدوائی، مشمولہ منٹو کے افسانے، مرتب قاضی افضال حسین، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۱۳، ص: ۶۶

۲۔ ایضاً، ص: ۱۶۳

اسلوب'' میں موجود ہے۔ مرزا حامد بیگ کے مضمون ''منٹو صاحب کا طرز بیان'' کو اس کتاب میں اٹھائے گئے مسائل کا حل اور تفصیلی در تفصیلی تجزیہ قرار دیا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ حامد بیگ نے منٹو کے بیشتر افسانوں کے لب ولہجے، جملوں کی ساخت اور صوتیات کی ہم آہنگی اور ساتھ ساتھ بے جوڑ لفظوں کے استعمال کی نشان دہی کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ منٹو کے لسانی تشکیل کا شعور اس وقت اتنا پختہ تھا جب ان مباحث کا نام تک نقادوں کے درمیان نامانوس تھا۔ لیکن منٹو نے کبھی خلاف روزمرہ تو کبھی محاوروں کی توڑ پھوڑ اور غیر رائج تشبیہات سے افسانے میں جان پیدا کردی ہے۔ لیکن یہ سب محض لطف وانبساط کی سطح تک نہیں رہتے بلکہ کرداروں کی داخلی کشمکش کو ابھارنے کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح لفظوں کے تکرار، آوازوں کی کثرت بھی ایک عام قاری کے لیے بے معنویت کی فضا پیدا کرتے ہیں لیکن افسانہ سوگندھی میں لفظ ''درد'' کی تکرار جب مختلف طرح سے سوگندھی کی زبان سے ادا ہوتا ہے تو اس کی باطنی جذبات کی شکست وریخت کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ مختلف افسانوں کے تنقید وتجزیہ کے عمل سے گزرتے ہوئے حامد بیگ لکھتے ہیں:۔

''منٹو صاحب اپنی محدود لفظیات میں خود وضع کردہ لفظوں کا تڑکا لگا کر پیچیدہ سے پیچیدہ صورت حال کو انتہائی سہولت کے ساتھ بیان کرنے پر قادر تھے نیز انھیں اپنی اسی نوع کی لفظیات کے ساتھ اپنے کرداروں کے مافی الضمیر کو بیان کرنے پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔'' [1]

حامد بیگ یہ توصیفی جملے یوں ہی کہہ کر گزر نہیں جاتے بلکہ ''قبض، مصری کی ڈلی، اور پھاہے کی'' سطریں بھی نقل کرتے ہیں جن میں فلسفیانہ باتیں کی گئی ہیں۔ اسی طرح خامیاں بیان کرنے کے لیے بھی تجزیاتی طریقہ ہی اختیار کرتے ہیں مثلاً افسانہ ''دھواں'' میں ایک سطر کے متعلق لکھتے ہیں۔

''یہ بات اپنی جگہ کہ منٹو صاحب کے افسانوں میں بعض مقامات پر الفاظ کا چناؤ افسانہ نگار

۱۔ مرزا حامد بیگ، منٹو صاحب کا طرز بیان، مشمولہ منٹو کے افسانے، ص: ۲۲۷

کے مافی الضمیر کا ساتھ دینے سے قاصر ہے لطف زبان بھی کم ہے اور گٹھا ہوا جملہ بھی دکھائی نہیں دیتا۔"[1]

مندرجہ بالا سطور میں جملے کی نوعیت پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو کے یہاں زبان و بیان کی خامیاں بھی کہیں کہیں ملتی ہیں لیکن دوسری خوبیوں کے غلبہ کی وجہ سے افسانہ بھونڈے پن کا شکار نہیں ہوتا۔

منٹو کی طرح عصمت بھی اپنے زبان کی کڑواہٹ اور موضوع کے تیکھے پن کی وجہ سے مشہور ہوئیں۔ لیکن اطلاقی تنقید نے منٹو کے افسانوں کے تجزیے کی جو صورتیں نکال لیں عصمت کے افسانوں میں وہ گنجائش نہ نکل سکی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ عصمت نے متوسط طبقے کے گھر آنگن میں پنپنے والے مسائل کو ترجیح دی اس لیے ان کے افسانوں کا کینوس اتنا وسیع نہ ہوسکا کہ نئے نظریات و مسائل کا متحمل اور عکاس قرار دیا جاسکے۔ ترقی پسند نقادوں نے عصمت کو اہمیت دی لیکن ان کا دائرہ صرف جلسے اور اجتماعی مباحثے تک محدود رہا۔ گزشتہ باب میں بھی اس تشنگی کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے کہ ترقی پسند نظریات کے حامل افسانوں کو بھی پورے طور پر تجزیہ کر کے معاملات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ان کے انتقال کے بعد جمیل اختر کا مرتب کردہ مجموعہ "عصمت نقد کی کسوٹی پر" منظر عام پر آیا جس میں قدرے معروضی انداز میں عصمت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن اس میں شامل تمام مواد کو عملی تنقید کے زمرے میں رکھنا مشکل ہے اور نہ رکھنا بھی باعث تشویش ہوگا۔ کیوں کہ اسی کتاب میں وارث علوی، شمیم حنفی، فضیل جعفری، ابوالکلام قاسمی جیسے قد آور نقادوں کے مضامین شامل ہیں جس سے عصمت کی فنی مضمرات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ ان مضامین سے برآمد ہونے والے نتائج عصمت کے فنی اور فکری محاسن و معائب کو واضح ضرور کرتے ہیں۔ مثلاً ابوالکلام قاسمی نے کثرت سے موضوعاتی سطح پر ہونے والے مباحث کی یکسانیت پر تنقید کرتے ہوئے ایک مختلف نوع کی بحث کا آغاز کیا۔ کردار اور راوی کے متعینہ نظریہ کے تحت افسانوں کا جائزہ لے کر عصمت کے افسانوں میں

---

[1] مرزا حامد بیگ، منٹو صاحب کا طرز بیان، مشمولہ منٹو کے افسانے، ص: ۲۳۳

مصنف کی مداخلت اور عدم مداخلت اور متن میں منشاء مصنف کے حدود پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ عصمت کے واحد متکلم راوی والے افسانوں مثلاً پنکچر، لحاف، بھول بھلیاں دو ہاتھ، چابڑے اور ننھی سی جان وغیرہ میں خود نوشت کا انداز اس لیے پیدا ہو گیا ہے کہ متکلم راوی کے بیانات پر ذاتی تاثر کا گمان ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اپنے افسانوں میں عصمت ایک فن کار کی حیثیت سے معروضی فاصلہ برقرار رکھنے میں ناکام رہتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں

> ''یہ عجیب اتفاق ہے کہ ان تمام افسانوں میں بیانیہ پر خاصی مضبوط گرفت کے باوجود واحد متکلم راوی کی عمل دخل اور اس کی تعبیر مداخلت کسی نہ کسی صورت میں ضرور تلاش کی جا سکتی ہے۔ ان افسانوں میں پیشہ بھول بھلیاں، کنواری اور دو ہاتھ کی کردار نگاری اس کمزوری کے باوجود دوسرے فنی حکمت عملی کے سبب اپنے جزوی نقائص کی تلافی اس حد تک ضرور کر لیتی ہے کہ راوی کی بالادستی عصمت کی فنی چابکدستی کی چکا چوند میں ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔''[1]

ابوالکلام قاسمی نے اپنے اس مضمون میں جس انداز سے جزوی طور پر کردار نگاری، راوی اور بیانیہ کی نظریاتی مباحث کا اطلاق عصمت کے افسانوں پر کیا ہے اسے عملی تنقید کی عمدہ مثال کہا جا سکتا ہے۔

فضیل جعفری نے اپنے مضمون کی ابتدا میں ایک مفروضہ قائم کیا ہے کہ وہ فحش نگار نہیں بلکہ سماجی منسلکات کی افسانہ نگار ہیں لیکن انھوں نے تجزیہ کر کے واضح نہیں کیا ہے کہ کن معنوں میں ان کے افسانے سماجی انسلاکات سے وابستہ ہیں۔

گذشتہ صفحات میں افسانوں کی عملی تنقید کا جائزہ لیتے ہوئے جن نقادوں کی تحریریں زیر بحث آئی ہیں ان میں ہر ایک نے کسی مخصوص نظریہ کی بالادستی سے آزاد ہو کر ان افسانہ نگاروں کے افسانوں کے تجزیے

---

[1] عصمت کے افسانوں میں کردار نگاری، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ عصمت نقد کی کسوٹی پر، مرتب جمیل اختر، ۲۰۰۱ء، ص: ۵۵۴

کیے ہیں جنھیں ترقی پسند تحریک کے صف اول کے افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاتا ہے لیکن اسے تنقید کی روشن خیالی کہہ لیں یا بالغ نظری کہ ترقی پسند یا جنسی حقیقت نگاری یا تقسیم ہند جیسے مخصوص موضوعات سے وابستہ افسانہ کی قرأت و تعبیر کے لیے متعدد زاویے فراہم کیے۔ لہٰذا مطالعہ و تجزیہ کے اسی بالغانہ رویہ کا لحاظ رکھتے ہوئے اس باب میں یہ طریقہ اختیار کیا گیا کہ افسانے کی عملی تنقید کرنے والوں کی فہرست سازی کرنے کے بجائے زمانی ترتیب کے ساتھ اہم افسانہ نگاروں کے افسانوں کی عملی تنقید کا جائزہ لیا جائے تاکہ یہ اندازہ ہو سکے کہ امتدادِ وقت کے ساتھ ساتھ ان متون کی تعبیراتی امکانات میں کس قدر اضافہ ہوئے ہیں اور افسانے کی تنقید میں نئے افکار و نظریات کو جذب کرنے کی صلاحیت کس حد تک ہے یا پھر تجزیے کے دوران معنی و مطلب کے استخراج میں تنقید کی کارگزاری انھیں مفروضات تک محدود رہی ہے جو فکری اور نظریاتی معلومات مصنف نے اپنی تخلیقات کے متعلق فراہم کی ہیں۔ مذکورہ معروضات و مقاصد کی روشنی میں جب جائزہ لیا گیا تو یہ اندازہ ہوا کہ فن پارہ مصنف کے ذاتی تجربے کی نمود کے علاوہ ایک ایسا تجربہ بھی ہے جس میں معنی کی ایک نئی دنیا آباد ہوتی ہے جو ترسیل کے لیے ایک منفرد تنقیدی عمل کا مطالبہ کرتی ہے۔ جیسا کہ گذشتہ صفحات میں منٹو اور بیدی کے بعض افسانوں کے تجزیے سے ثابت ہو چکا ہے۔ چنانچہ یہی معاملات قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے تجزیے میں نظر آئیں گے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کو ابتدا سے تواتر کے ساتھ تاریخی حسیت، نسائی میلان، مصنف کی ذاتی افتادِ طبع کا نمونہ قرار دیا جاتا رہا ہے۔ اس بات سے ہرگز انکار نہیں کہ مصنف کے افسانے ان عناصر سے عاری ہیں لیکن ان عناصر کی نشاندہی میں لامحالہ متن کو موضوعیت کا بدل تسلیم کرنا پڑتا ہے جب کہ تنقید کا تقاضہ ہے کہ شرح و بسط میں فنی طریقہ کار اور تکنیکی مضمرات کو بھی واضح کیا جائے۔ لہٰذا اس ضرورت کے پیش نظر ابوالکلام قاسمی کا مضمون ''قرۃ العین حیدر کے فکری و فنی رویے'' کا مطالعہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ اس مضمون میں انھوں نے مصنف کے افسانوں کی تفہیم میں فنی طریق کار کو مطمح نظر بنانے کے باوجود یہ تسلیم کیا ہے کہ ان کے افسانوں کو نہ تو

کسی مخصوص موضوع سے مختص کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی کسی مخصوص طریقہ کار سے۔ لیکن آزادانہ رویہ اختیار کرنے کی کوشش کے باوجود راوی اور بیانیہ کی نظریاتی بحثوں کا اطلاق اس مضمون سے برآمد ہونے والے غالب ہنر کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے افسانے آپ بیتی کا تاثر دیتے ہیں۔ جب کی اس کے فنی اسباب یہ ہیں کہ مصنفہ کے بیشتر کامیاب افسانوں میں واحد متکلم راوی کی مداخلت اتنی بڑھ جاتی ہے کہ وہ خودنوشت سوانح کا تاثر دینے لگتے ہیں لیکن تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ بوقت ضرورت ہی متکلم راوی کی مداخلت ہوتی ہے ورنہ اکثر جگہوں پر وہ راوی کو اپنی ذات سے اس قدر لاتعلق رکھتی ہیں کہ ذاتی پسند و ناپسند کے اظہار کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ وہ اپنی اس رائے کی اثبات کے لیے بطور دلیل ڈالن والا قلندر اور کارمن (جس کے راوی واحد متکلم ہیں) جیسی کہانیوں کا تجزیہ کر کے متکلم راوی کی نوعیت کو واضح کرتے ہیں۔ افسانہ ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'' کے متکلم راوی کے سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ واحد متکلم ہونے کے باوجود اسی قدر معروضیت برقرار رکھنے میں کامیاب ہے جو غائب راوی میں ہوتی ہے کیوں کہ وہ نہ تو کہانی کی فضا میں کہیں دخیل ہوتی ہیں اور نہ ہی کرداروں کے طرز وجود اور فکر و عمل پر۔ انھوں نے اس افسانے کا تجزیہ بیانیہ کی رو سے کرنے کے علاوہ زمانی ترتیب و تنظیم کے حوالے سے بھی واضح کیا ہے۔ تجزیہ نگار کی مطابق عین ممکن ہے کہ اس افسانے میں قدیم اشیاء کا تذکرہ کر کے ماضی کی بازیافت مقصود ہو لیکن اس کے ایک اور منشاء کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں:

''افسانے کے مطالعے کے دوران ہمیں محسوس یہ کرایا جارہا ہے گویا افسانے کے کردار ماضی قریب اور ماضی بعید سے حال کی طرف جست لگا کر زمانی فاصلے کو طے کر رہے ہیں۔ پھر یہ کہ ''ملفوظات'' میں تکنیکی تجربے کی ایک اور جہت یہ پیدا ہوگئی ہے کہ اس افسانے کی راویہ عہد وسطیٰ کے وسط ایشیاء اور عہد حاضر کے گمشدہ بنگالی کردار ابوالمنصور کے درمیانی خلیج کو ایک خانم ہندی یا ہندوستانی خاتون کے نام سے پاٹنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ اس

افسانے میں ایسے متعدد اشارے موجود ہیں جن کی مدد سے پلاٹ کی بے ترتیبی میں ربط و تسلسل کے دھاگے کی تلاش بآسانی کی جاسکتی ہے۔"[۱]

افسانے میں موجود مکالموں اور اشاروں سے تجزیہ نگار نے قیاس آرائی کی ہے کہ اس افسانے کا محل وقوع اور پس منظر وسط ایشیاء کے صوفیانہ کشف و کرامات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ مصنفہ نے اس کے پلاٹ کو چار زمانوں میں تقسیم کیا ہے۔ اول عہد وسطیٰ کا آذربائیجان، دوم ماضی قریب کا سوویت ریپبلک، تیسرا زمانہ قدیم اندر پرستھ اور چوتھا زمانہ حال کا شاہجہاں آباد یا دہلی۔

اردو افسانے میں علامت و تمثیل کی کارکردگی اور ان عناصر کی شمولیت سے افسانوی ساخت کی تہہ داری میں اضافہ کا جائزہ لینا ہو تو قرۃ العین حیدر کے یہاں اس کے عمدہ نمونے مل جائیں گے لیکن قرۃ العین حیدر ایسا پیچیدہ بیانیہ خلق کرتی ہیں جس کی گتھیاں سلجھانا اتنا آسان نہیں اور نہ ہی دو چار بار کی قرأت میں قاری کی رسائی ان کے افسانوں کے بین السطور تک ہو پاتی ہے۔ وہ بیک وقت تاریخ، مذہبی حقائق اور ملفوظات وغیرہ سے استفادہ کر کے افسانہ کا پس منظر تیار کرتی ہیں اور پھر نہایت ہی چابکدستی سے دو زمانوں کو مد مقابل لا کھڑا کرتی ہیں۔ زمانی تجربے کے اس عمل میں وہ مکالموں سے یا کرداروں کے رہن سہن اور حلیہ سے ایسے اشارے ضرور فراہم کرتی ہیں جس سے زمانی و مکانی تبدیلی کے آثار نمایاں ہو سکیں لیکن وہ اشارے بھی مبہم اور تفصیل طلب ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کا مذکورہ مضمون توجہ کا حامل ہے جس میں انھوں نے "ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، روشنی کی رفتار اور آئینہ فروش شہر کوراں جیسے افسانوں کے تجریدی و تمثیلی بیانات کا تجزیہ کر کے مفاہیم کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔" آئینہ فروش شہر کوراں" کے تجزیے میں لکھتے ہیں۔

"اس افسانے کا راوی کشفطیط نام کا ایک ایسا شخص ہے جس کی مناسبت اصحاب کہف میں

۱۔ قرۃ العین حیدر کے فنی و فکری رویے، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ نقد و نظر علی گڑھ، ۱۹۹۵، ص:۳۳

سے ایک کے ساتھ واضح ہے۔ اور یہ کردار محض اصحاب کہف کی تلمیح کے پس منظر میں صرف دو زمانوں کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ پوری دنیا کو ایک ایسی آزمائش کا نام دیتا ہے جس طرح کی آزمائش میں حضرت یونس علیہ السلام کو مچھلی کے پیٹ میں داخل کر مبتلا کیا گیا تھا۔ یہ کہانی ہر چند کی مختصر سی ہے مگر اپنے ملفوظاتی اسلوب میں "ملفوظات گل بابا بیکتاشی" کی طرح کئی زمانی اور مکانی وسعتوں کو کہانی کے واقعات میں سمیٹنے کی کوشش کرتی ہے۔ حضرت آدم کی تخلیق اور ہبوط آدم کے نتیجے میں کائنات کے وہ اہم واقعات جو مختلف انبیاء کو درپیش ہوئے ان کی طرف ضمنی اشارے بھی موجود ہیں لیکن حضرت یونس اور مچھلی کے پیٹ میں ڈالے جانے کی آزمائش کو تمثیل بنا کر پوری دنیا کو ایک آزمائش میں مبتلا دکھایا ہے۔" [1]

اس افسانے کی روحانی اور ماورائی فضا ایک عام قاری کے لیے معمہ سے زیادہ کچھ نہیں لیکن مندرجہ بالا تجزیہ میں جس انداز سے بیانیہ اور واقعات پر عقدہ کشائی کی گئی ہے اس سے قرۃ العین حیدر کے اسلوب کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کے اس اسلوب کو محض تکنیکی تجربہ پسندی کا نام نہیں دے سکتے بلکہ افسانوں کی بافت میں شامل فنی طریقہ کار کو مزید تجزیاتی انداز میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اپنے اس مضمون میں پروفیسر قاسمی نے مصنفہ کے اہم افسانوں کے موضوعات، بنیادی پس منظر، راوی کے اقسام زمانی ساخت میں تجربے، افسانوی فضا کی ارتقاء میں تجریدی، علامتی، طنزیہ اور تمثیلی عناصر کی عمل آوری کی نہ صرف نشاندہی کی بلکہ استدلال کے ساتھ اس کا تفصیلی تجزیہ بھی کیا ہے۔ لہذا ان تجزیوں کو اطلاقی تنقید کی روایت میں کسی طور نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کے طوالت کے خوف سے چند تجزیوں سے صرف نظر کیا جا رہا ہے جن میں مصنفہ کے "چار ناولٹ" میں شامل طویل افسانوں کے تجزیے نہایت عمدہ ہیں جو عملی تنقید کی روایت کو مستحکم کرنے میں ہمیشہ معاون ثابت ہوں گے۔ اس میں ابوالکلام قاسمی کا امتیاز یہ ہے کہ صرف نظریاتی

۱۔ قرۃ العین حیدر کے فنی و فکری رویے، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ نقد و نظر، علی گڑھ، ۱۹۹۵، ص ۵۰

موقف کے اظہار یا مصنف کے منشاء کی تبلیغ کے بجائے پلاٹ، کردار، راوی، ارتقائے خیال، واقعات اور تہذیبی جدلیات، حرکی اور عملی پیکروں کی تاثر آفرینی پر بحث کی ہے۔

قرۃ العین حیدر اس امتیازی صفت سے متصف ہیں کہ وہ وقت اور تاریخ کے حیرت انگیز حقائق کو بیانیہ میں اس طرح شامل کرتی ہیں کہ وہ زندگی کی فلسفیانہ تعبیر بن کر سامنے آتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نہایت ہی معمولی اشیاء سے زندگی اور معاشرے کے تضادات کو واضح کرتی ہیں۔ اس ضمن میں ''فوٹو گرافر'' ایک عمدہ مثال ہے جو بنیادی طور پر ان کے مخصوص اسلوب کا ہی ایک نمونہ ہے جس میں وہ ایک پرانی تصویر کے وسیلے سے پوشیدہ ماضی کو نئے سرے سے زندہ کر دیتی ہیں۔ مہدی جعفر اس افسانے کی متضاد صورتوں میں معنوی ربط تلاش کرتے ہوئے ایک علامتی افسانہ قرار دیتے ہیں۔ افسانے میں ٹین کی کرسی کو تخت و منجمد وقت سے اور اس کرسی پر چپ چاپ بیٹھے ہوئے فوٹو گرافر کی والرس جیسی مونچھوں کو وقت کی خونخواری سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس تجزیے میں انھوں نے افسانے کی تکنیکی پہلوؤں کو بڑی گہرائی سے نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانے میں علامتوں اور استعاروں کی شمولیت سے پلاٹ کی تہہ داری اور طنزیہ جملوں کی کارفرمائی کی وجہ سے کس طرح افسانہ ایک وحدت میں ڈھل گیا جس سے یہ نتائج سامنے آئے کہ انسانی زندگی کے معاملات خاصے پیچیدہ اور جدلیاتی ہو گئے۔ ان کے تجزیاتی طریقہ کار کی وضاحت درج ذیل سطروں سے ہوتی ہے:

''اختتام طنزیہ ہے۔ زندگی انسانوں کو کھا گئی صرف کاکروچ باقی رہیں گے۔ افسانے کی تار حیثیت ایک طنزیہ حکایت ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ایک سیدھی سادی کہانی چن کر اس میں استعاراتی اور علامتی مد و جزر پیدا کر دیا ہے۔ کہانی ان لہروں کی لپیٹ میں کبھی واضح ہوتی ہے کبھی پنہاں۔ سپر امپوزیشن کا یہ اسلوب بے حد خوبصورت ہو گیا ہے۔ اکثر مخالف امیجز سے کام لیا گیا ہے۔ مثلاً نوجوانی اور بڑھاپا، تصویر کی تازگی اور فرسودگی مسرور اور سنجیدہ نوجوانوں پر نزلہ اور کھانسی کا دورہ، گیسٹ ہاؤس میں مختلف طرح کے سیاح

اور پچھلے گلیارے میں سیڑھی اٹھائے مزدور، کمرے میں آتش دان اور سرد کمرہ، سکون ومحبت کے متلاشی کی فنا کے ساتھ ہمسفری، انسان اور کاکروچ مشرق ومغرب وغیرہ۔ مخالف امیجز کی تکنیک سے کہانی کو علامتی جہت میں ڈال دینے کی کوشش نظر آتی ہے۔"[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں تجزیہ نگار نے تضادات کے صورتوں کی نشان دہی کر کے افسانہ کی معنوی امکانات کو دو چند کر دیا ہے اسی طرح افسانے کی اس سطر "زندگی انسانوں کو کھا گئی صرف کاکروچ باقی رہیں گے" کے استعاراتی معنویت کو واضح کرتے ہوئے اپنے موقف کا بھی اظہار کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ صرف کاکروچ کے باقی رہنے سے مراد کہیں گیسٹ ہاؤس کے بیرے اور اس کے پیچھے کام کرتے ہوئے مزدور ہی تو نہیں جو غیر متبدل حالت میں پہلے بھی موجود تھے اور اب جب افسانے کی مرکزی کردار برسوں کے بعد واپس اسی جگہ آئی ہے تب بھی وہ ویسے ہی ہیں۔ ان پر خارجی حالات کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ مہدی جعفر نے سپاٹ انداز میں افسانہ کا خلاصہ پیش کرنے کے بجائے براہ راست متن سے سروکار رکھا ہے افسانے کی مخفی جہتوں کی تفہیم کے لیے افسانہ کا تخلیقی پس منظر دریافت کرنے یا مصنف کے ذاتی رویوں کی طرف رجوع کرنے سے گریز کیا ہے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح مصنفہ نے دوسری جنگ عظیم کی تاثر پذیری کو آمیز کرنے کے باوجود تاریخی ناموں، سالوں اور اصطلاحوں سے گریز کیا ہے۔ پورے افسانے میں تبدیلی کا عمل ہمہ داں راوی کے ذریعہ انجام پذیر ہوتا ہے جس کی وجہ سے واقعیت کا عنصر بھی موجود ہے۔

فوٹو گرافی کی طرح "نظارہ درمیاں ہے" میں قرۃ العین حیدر نے زندگی کے نشیب وفراز وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے انسانوں کے اعمال اور رویوں کی عبرت خیزی کو آرٹ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس افسانے کے تجزیے میں حامدی کاشمیری نے تین کلیدی اجزاء کو بنیاد بنا کر تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے (۱) راوی کی کارکردگی (۲) کرداری نگاری کی نوعیت (۳) زمانی ساخت میں تجربے۔ حامدی کاشمیری نے گذشتہ

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، معیار پبلی کیشنز دہلی، ۱۹۹۸، ص:۵۲

تجزیوں کی طرح اس میں بھی راوی کی قسم کو واضح کر دینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ اس کے تمام عوامل مثلاً ابتدا سے آخر تک افسانے کی بافت پر متحرک رہنے، کرداروں کی تغیر پذیری کو بیانیہ سے ہم آمیز کر کے قصے میں ڈھال لینے، کرداروں کے خارجی موثرات اور داخلی عوامل کا تعین کرنے اور اس کے انفرادی رویے پر بھرپور تبصرہ بھی کیا ہے۔ افسانے میں راوی کی ضرورت سے زیادہ خیال آرائی کو عیب اور بے جا مداخلت سے تعبیر کیا جاتا ہے لیکن اس میں تجزیہ نگار نے پلاٹ اور راوی کی قربت کو ناپسند کرنے کے بجائے منطقی ربط و تسلسل قائم رکھنے اور پلاٹ کی ارتقاء پذیری میں ممد و معاون قرار دیا ہے۔ تجزیہ نگار نے حقیقت پسند بیانیہ کی خوبیوں اور خامیوں کو پیش نظر رکھ کر افسانے میں اکہرے پن اور تہہ داری کی سطحوں پر بھی تبصرہ کر کے اس عنصر کو بنیادی خوبی میں شمار کیا ہے۔ بطور نمونہ چند سطریں ملاحظہ ہوں:

> "نظارہ درمیاں ہے" کی خوبی یہ ہے کہ یہ حقیقت سے پیوستگی رکھنے اور حقیقت آسا ہونے کے باوجود واقعات کی فرضیت، استعاراتی فضا اور معنوی امکانیت کی بنا پر ایک تخلیقی تجربے میں منتقل ہوتا ہے۔ افسانے کو بالخصوص حقیقت نگارانہ اکہرے پن کا شکار ہونے سے زبان کی استعاراتی برتاؤ نے بچایا ہے۔ افسانے میں یوں تو متمول طبقے کے لوگوں کی غیر انسانیت جو سفاکیت کے حدوں کو عبور کرتی ہے، کی مصوری پر خصوصی توجہ کی گئی ہے اور ایسا کرتے ہوئے مصنف نے کسی شخصی ردعمل کو افسانے میں دخیل ہونے نہیں دیا ہے دوسری طرف یہ غیر شخصی رویہ بیرو جا، جو انسانی قدروں کا ایک زندہ مجسمہ ہے کے بارے میں بھی روا رکھا گیا ہے، تاہم تجربے کی شدت اور معنویت کو دو چند کرنے کے لیے جس موثر انداز میں استعارہ کاری کی گئی ہے۔ اس سے افسانے کی تخلیقی حیثیت استوار ہو گئی ہے۔"[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ واضح ہو گیا کہ راوی کی فنی و فکری ہنرمندی سے افسانہ حقیقت پسند ہونے

---

[1] اردو افسانہ تجزیہ۔ حامدی کاشمیری، ص ۱۲۶

کے باوجود اکہرے پن کا شکار ہونے سے کس طرح محفوظ رہا۔ افسانے میں مستعمل گدھوں، کوؤں اور برج خموشاں کے استعارے حقیقت پسندی کے متعین کردہ مروجہ معنوں کو رد کر کے توسیعی امکانات کے ساتھ ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ کس طرح تارابائی کے روشن آنکھوں کی تمثیل کی معنویت افسانے کی ارتقاء کے ساتھ ساتھ مزید مستحکم ہوگئی ہے۔ افسانے کی ابتدا میں تارابائی کی آنکھیں قاری کو متجسس کرتی ہیں لیکن پھر پیروجا کی آنکھوں کا پر لطف بیان تارابائی کو اوجھل کر دیتا ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ یہ آنکھیں ایک علامتی جہت کی مو جب ہیں اور قصے کو کثیر الجہتی سے آشنا کرتی ہیں۔

حسب معمول قرۃ العین حیدر کے تجرباتی ذہن نے اس افسانے میں روایتی تصور سے روگردانی کر کے بیک تین زمانوں کے تجربے کیے ہیں۔ حامدی کاشمیری نے بڑی گہری بصیرت سے بدلتے زمانوں کے سیاق و سباق کو گرفت میں لے کر واقعات اور کرداروں کے رویوں کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔ افسانے کی ابتدا میں ہمہ داں راوی صیغہ حال میں واقعہ شروع کرتا ہے اور پھر غیر محسوس طریقے سے قصہ ماضی میں اس طرح بیان ہونے لگتا ہے کہ دونوں زمانوں میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے لیکن تجزیہ نگار نے باہم پیوست دو زمانوں میں حد فاصل متعین کرنے کی کوشش کی ہے ان کے تفہیم کی ارتفاع کا اندازہ لگانے کے لیے چند سطریں ملاحظہ ہوں:۔

> ''افسانے میں ماضی بعید اور ماضی مطلق کے ساتھ فعل حال کا استعمال ہوا ہے۔ یوں بظاہر افسانہ روایتی تصور زماں کی پابندی کرتا ہے اور ماضی اور حال کے خانوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن جس شدت اور تواتر سے افسانے کے آغاز اور انجام پر فعل حال کا برتاؤ ملتا ہے اس سے افسانہ روایتی زمانی تسلسل سے ماوراء ہو جاتا ہے اور ماضی کے صیغے حال کے واقعات کے لیے بیانیہ کی مدد سے پس منظری حیثیت اختیار کرتے ہیں یعنی افسانے میں من حیث الکل افعال زمانہ کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مطابقت کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ یہ انکشاف ہونے پر کہ تارابائی کی چمکتی ہوئی آنکھیں پیروجا کی آنکھیں ہیں۔ افسانہ وقت کی

حد بندیوں کو پھلانگ کر وقوعہ جاریہ میں تبدیل ہوتا ہے۔ اور ماضی کے واقعات حال کے وقوعے کے استحکام کا باعث بنتے ہیں اس طرح ماضی حال میں گم ہو جاتا ہے اور لمحۂ حاضر پھیل کر ابدی ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ فعل حال کی مدد سے، اور تطابق زمانی کی بنا پر افسانے کے تینوں کردار یعنی پیرو جا (آنکھوں کی صورت میں) الماس اور خورشید عالم ایک تکوینی شکل میں کرب مسلسل کی تصویر بن جاتے ہیں اور قاری راوی ہی کی طرح ان کے کرب دائمی اور شکست تمام کا نظارہ کرتا ہے اور انسانی رشتوں کی تانیثیت اور سفاکیت کا عذاب محسوس کرتا ہے۔'' ۱؎

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ تجزیہ نگار نے افسانہ میں برتے گئے وقت اور زمان کے سلسلے میں مصنفہ کے رویے سے سروکار رکھنے کے بجائے متن کی تفہیم کے لیے افسانے کی شعریات کو مطمح نظر بنایا ہے۔ یہ تجزیہ نگار کی کامیابی ہے کہ واقعات کی تہہ تک پہنچ کر افسانہ کی ماضی اور حال میں مدغم فضا اور شعور وقت کی توضیح کی۔ جب کہ اردو افسانے کی روایت میں قرۃ العین حیدر کو بلا تکلف مشکل اور پیچیدہ تکنیک کا افسانہ نگار کہا جاتا ہے یہ حقیقت بھی ہے کہ انھوں نے جہاں متنوع اسالیب اور تکنیک کے تجربے کیے وہیں بیانیہ میں کامیابی کے ساتھ نت نئے انداز کے راوی بھی تشکیل دیے بسا اوقات وہ ایک ہی افسانہ میں ایک سے زیادہ راوی تشکیل دیتی ہیں اسی لیے ان کے افسانوں کا معیار متعین کرنے کے لیے روایتی پرکھ کے پیمانے ناکافی ثابت ہوتے ہیں۔

اردو افسانے کی تنقید میں اسلوب اور تکنیک پر گفتگو کرتے ہوئے جو نکات زیر بحث آتے تھے نئی تنقید نے اس میں کچھ اضافے کیے جو غالباً شاعری کی تنقید کے پیمانے تھے لیکن عملی تنقید چونکہ افسانے کے تشکیلی عناصر سے لے کر افسانہ میں مضمر نظریات، خیالات، لفظیات اور تراکیب کو بھی زیر بحث لاتی ہے اس لیے

۱؎ اردو افسانہ تجزیہ، حامدی کاشمیری، ص: ۱۲۹

تضاد، قول محال، آئرنی، تمثیل وغیرہ بھی افسانے کی تنقیدی مباحث کا حصہ بن گئے اور با قاعدہ طور پر ان میں سے کسی ایک تکنیک کے تحت افسانوں پر تفصیلی تجزیے بھی ہوئے۔ گذشتہ صفحات میں ایک جگہ پریم چند کے افسانوں میں آئرنی اور متن کے دوررس ہونے میں اس کی معنویت کا بیان ہو چکا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ذکر کیا گیا تھا کہ آئرنی کے مختلف اقسام ہیں اور افسانوی فضا اور صورت حال کے مطابق آئرنی کا استعمال ہوتا ہے۔ اس حوالے سے مہدی جعفر کا مضمون ''طنز اور اقبال مجید کے حالیہ افسانے'' عملی تنقید میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں انھوں نے مطالعہ کر کے متعدد افسانوں میں مختلف طرح کے Ironical Situations کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً دسترس میں واحد متکلم راوی کے احوال کا جائزہ لے کر اس کے ذہنی خوف تشکیک، بے یقینی کی کیفیات اور خارجی حقیقت سے خوف زدہ نفسیاتی کیفیت کے تصادم میں طنز کی شدت کو محسوس کیا ہے۔ افسانے میں واحد متکلم راوی جب بیچ راستے میں پیٹرول ختم ہونے پر ایک عورت کے اسکوٹر سے پیٹرول لینے میں اس شک کے بنا پر تذبذب محسوس کرتا ہے کہ کہیں یہ کوئی آوارہ عورت نہ ہو اور موقع کا ناجائز فائدہ اٹھا رہی ہو۔ اس منظر پر تجزیہ کرتے ہوئے مہدی جعفر لکھتے ہیں۔

> ''یہاں بھی تشکیک اور بے یقینی کی داخلی صورت حال جوں کی توں ہے اور راوی خود اپنا مذاق اڑاتے ہوئے قاری کو طنز سے دوچار کرتا ہے۔ یہ طنز Black Humour کی سرحد میں داخل ہو گیا ہے۔ یہاں پر بیدی کے افسانے کو سامنے رکھا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بیدی کا افسانہ بیشتر گھریلو تشکیک کے عوامل پر لکھا گیا ہے جس میں Behavioral Irony کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ اقبال مجید کی irony گھر سے باہر شہری اور ملکی سیاسی صورت حال کی Irony ہے۔''[۱]

اسی طرح تجزیہ نگار نے افسانہ ''شہر بدنصیب'' میں عنوان اور حاتم طائی نامی واحد متکلم راوی کے

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، معیار پبلی کیشنز دہلی، ۱۹۹۸، ص: ۶۵

زش لہجے کو ironical صورتحال سے وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے۔اس ضمن میں وہ افسانے سے چند جملے نقل کرتے ہیں جس میں شہر خوش نصیب کا پتہ پوچھنے والے کو بتایا جاتا ہے کہ وہ ایسا شہر ہے جہاں لوگ غصے کو ایک طاقت بنا چکے ہیں جو برتر کو قائم رکھنے اور کم تر کو ختم کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔مہدی جعفر غصے کی اس کیفیت کو بھی ایک طرح کی طنزیہ صورت سے وابستہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شہر بدنصیب'' میں غصے کا استعمال objective طریقہ سے ہوا ہے اور خوب خوب ہوا ہے۔غصے کو طنز کی سطح تک لے جانے کا عمل خاصا تیز ہے۔یہاں تک کہ عنوان ''شہر بدنصیب'' بھی طنزیہ ہے اور شہر خوش نصیب کی تلاش اور وہاں کی صورت حال بھی طنزیہ ہے۔''[1]

مذکورہ بالا افسانوں کے متعلق مہدی جعفر کا خیال ہے کہ ان میں طنز مصنف کے اسلوب اور فنی طریق کار کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔لیکن ''ابھی ابھی'' اور ''ایک قتل کی کوشش'' میں طنز کی ڈرامائیت کو تکنیکی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔جس سے افسانے کی ترسیل میں کوئی دشواری پیدا نہیں ہوتی ہے۔ایک قتل کی کوشش میں واحد متکلم راوی ڈاکٹر ہے اس میں داخلی خود کلامی کی تکنیک کا سہارا لے کر اور ایک ہی فرد کو دو صورتوں میں پیش کر کے زندگی، مال و اسباب کی بھاگ دوڑ پر طنز کیا گیا ہے۔تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ Fact and Fiction کا یہ تصادم ذہن پر مہملیت کی شدت کو نقش کرتا ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں افسانوی تکنیک کے وسیع تر مضمر امکانات کو بروئے کار لانے میں سریندر پرکاش کا نام سرفہرست ہے۔انھوں نے روایتی فنی ضوابط کی پابندی سے آزاد ہو کر نہایت ہی جامعیت و اختصار کے ساتھ مخصوص لسانی برتاؤ سے ایک ایسی افسانوی فضا خلق کی ہے جو علامت و تمثیل اور اساطیری عناصر پر محیط ہے۔لہذا ان کے افسانوں کے تجزیہ کے لیے کچھ نئے تنقیدی مباحث کا سہارا لینا ناگزیر ہو جاتا ہے چنانچہ

---

[1] عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، ص: ۶۵

مہدی جعفر نے اپنے مضمون ''سریندر پرکاش کی قصہ جاتی اسطوریت'' میں نظری مباحث ومفروضات سے رشتہ منقطع کر کے مصنف کے تکنیکی تجربہ پسندی کے ایک رخ کو منکشف کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ مصنف کی تخلیقات میں اساطیری اور علامتی عناصر کی کارفرمائی کا خاص تحرک ان کے نفسیات اور شعور کو قرار دیتے ہیں انھوں نے نہ صرف واقعات اور موضوعیت کی سطح پر اساطیری عناصر کی نشاندہی کی ہے بلکہ افسانے کے لسانی ساخت میں اسطور کے تفاعل کو واضح کیا ہے افسانہ ''بن باس۔۸۱'' کے حوالے سے اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے ہیں:

> ''افسانہ ''بن باس۔۸۱'' میں سریندر پرکاش نے کتھا کی زبان استعمال کی ہے جو بے حد بھلی معلوم ہوتی ہے اور بن باس کی ماہیت کی شناخت میں اپنا رول ادا کرتی ہے۔ کتھا کے بیانیے کو داستانی بیانیے سے متصادم کرتے ہوئے افسانہ ڈیمانسٹریٹ کرتا ہے کہ دونوں کی ماہیت ایک جیسی ہے ''بن باس۔۸۱'' میں رام چندر جی کا بن باس رام کی گمشدگی کی کہانی کہتا ہے جس کی زیریں رو میں ۴۷ء سے ۸۱ کے دوران ہندوستان کی سیاسی اور ملکی صورت حال اور حاصل کی ہوئی آزادی کے استعمال پر سوال اٹھتے معلوم محسوس ہوتے ہیں۔ ''بن باس۔۸۱'' اپنی مناسبت میں ایک ٹھہری ہوئی حالت کا افسانہ ہے جس میں کوئی تغیر نہیں ہے۔ صرف انتظار ہے۔ رام کا انتظار یا جس کی شبیہ خدا پر ہے۔ شاید رام راجیہ ہوا ہی نہیں یہ ایک متھ ہے اس کی ضرورت قائم ہو گئی۔ یہ ضرورت ایک اسطوری قوت (Mithical Power) بن گئی ہے۔ ''بازگوئی'' کی طرح اس افسانے میں جگہ جگہ طنز کی کرشمہ سازیاں قابل دید ہیں۔'' [1]

مندرجہ بالا تجزیہ سے واضح ہوتا ہے کہ کن لسانی اور ہیئتی وسائل کو استعمال میں لا کر افسانہ کے تخلیقی

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، ص: ۸۳

امکانات کو تکمیل تک پہنچایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ تجزیہ نگار کی ادق اور گہری آگہی کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ واقعات کی نتیجہ خیزی کے علاوہ لسانی برتاؤ کا ادراک کر کے افسانہ کی معنی خیزی کو واضح کر دیا ہے۔ مصنف کے دوسرے افسانے ''جمغورہ الفریم دو'' ، رونے کی آواز کے متعلق مہدی جعفر کا خیال ہے کہ ماضی کے شعور اور اسطوری علامات و استعارات سے واقفیت کے بغیر افسانے کی تفہیم مشکل ہے۔ ایک قابل ذکر بات یہ کہ انھوں نے ہر افسانہ کا اسرار دریافت کرنے اور اس کی تہہ تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مصنف کے دوسرے افسانہ کا مطالعہ ضرور کیا ہے۔ اس ضرورت کو مصنف کی تخلیقی مصلحت شناسی پر محمول کیا جائے تو بجا ہے کیوں کہ ان کے یہاں ایک ہی عنوان کی سیریز کے افسانے پائے جاتے ہیں۔ لہذا ایک متن کی تشریح تعبیر کے لیے دوسرے متن کی طرف رجوع کرنے کا عمل از خود اپنے آپ میں ایک اسطوری عمل ہے۔ مثلاً جمغورہ الفریم دو میں کئی جگہ جمغورہ الفریم کے ٹکڑے جوڑنا اور تغیر و تبدل کے ساتھ کرداروں کے ناموں کا استعمال وغیرہ۔ اس افسانہ کی تخلیقی پہلوؤں پر بحث کرتے ہوئے مہدی جعفر لکھتے ہیں:

> ''اس میں سرریلزم کی آمیزش ہے۔ اسطوری بیانیہ اور تاریخی واقعات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے چھپائے ہوئے ، دلچسپ استعاراتی کہانی کہتا ہے جو خیال کے چند وقفوں میں سمٹ گئی ہے۔ قاری علامتی فضا میں سانس لیتا ہے۔ ایک غمناک ایڈونچر کا لطف لیتا ہے اور محو حیرت ہوتا ہے کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی۔ مصنف افسانہ بیان کرنے کی لطافت کو اپنے ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان کی دو ہزار سالہ تاریخ کا المیہ ہمارے احساس کی لہروں کے ساتھ رواں ہو گیا ہے۔ جیسے ہر واقعہ ایک مسئلہ بن کر خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے۔'' [1]

تجزیہ نگار کی اس بحث کے بعد بھی وہ عناصر جوں کے توں برقرار ہے جو افسانہ کی ترسیلیت میں

---

[1] عصری افسانے کا فن ، مہدی جعفر، ص: ۸۸

رکاوٹ کا سبب بن رہے ہیں مثلاً افسانے کے خواب آسا مناظر کی مقصدیت کیا ہے یا اسطوری اور علامتی جزیں افسانے کی بافت پر کس طرح اثر انداز ہو رہی ہیں۔ اگرچہ مندرجہ بالا اقتباس سے افسانہ پر صرف ایک معروضی محاکمہ قائم ہونے کے اور کوئی عقدہ حل نہیں ہوتا مگر افسانے کی فنی شناخت ضرور متعین ہو جاتی ہے۔ روایتی تکنیکی آداب سے انحراف کے باعث سریندر پرکاش کے افسانوں میں وقوع پذیر ہونے والی صورت حال کی دریافت یا اسے گرفت میں قاری کے لیے ایک مشکل عمل ہوتا لہذا مہدی جعفر نے بعض بنیادی تصورات کی طرف اشارہ کر کے بڑا کارنامہ کیا جس سے افسانوں کی تفہیم اور قدر سنجی میں سہولتیں فراہم ہو جاتی ہیں۔

گذشتہ صفحات میں جس طرح دو افسانہ نگاروں کے فنی آداب و مقتضیات کا مہدی جعفر نے تجزیہ کیا ہے اور افسانے کی قواعد کے میکانکی اطلاق کے بجائے افسانے میں مضمر تکنیکی تجربات کی شناخت کر کے افسانے کو نئے امکانات سے روشناس کرایا ہے اسی طرح شوکت حیات کے افسانوی سفر پر کلام کرتے ہوئے بیانیہ کی وسعت اور تہہ داری اور راوی کے اقسام میں سے کسی ایک کے انتخاب کے وجوہات کو بھی واضح کیا ہے۔ شوکت حیات کے بیشتر افسانے واحد غائب راوی کے ذریعہ بیان ہوئے ہیں۔ ہمہ داں راوی وضع کرنے کے پس پردہ مصنف کی یہ دور اندیشی مخفی ہوتی ہے کہ اس کے ذریعہ افسانے کا کینوس وسیع اور واقعتی بن سکے۔ انھوں نے افسانے کے بدلتے ہوئے مزاج کے پیش نظر مختلف طرح کے تجربات کیے ہیں روایتی بیانیہ ہو یا علامتی و استعاراتی یا اینٹی اسطوری کی مقبولیت کا زمانہ ہو غرض کہ ہر دور میں شوکت حیات نے فنی و تکنیکی اعتبار سے دو ایک کامیاب افسانے ضرور لکھے ہیں۔ مہدی جعفر نے مصنف کے ان افسانوں کو موضوع بحث بنایا ہے جس میں روایت سے انحراف کی کوئی شکل موجود ہے چاہے وہ انحراف کہانی سے ہو یا پلاٹ اور کردار کی سطح پر ہو۔ ''بلی کا بچہ'' کا تجزیہ کرتے ہوئے پلاٹ کی ترتیب، وحدت خیال کے بجائے متعدد بکھرے ہوئے مناظر کا جواز، اعمال و افعال کے اعتبار سے کرداروں کی پر اسراریت اور راوی کی کارکردگی پر اظہار خیال

کرتے ہوئے مہدی جعفر رقم طراز ہیں:

''بلی کا بچہ'' ایک پراسرار افسانہ ہے اس میں کردار ہیں مگر یہ افسانہ کردار کا نہیں ہے۔ یہ افسانہ پلاٹ کا افسانہ بھی نہیں۔ حالانکہ کہ اینٹی اسٹوری کی الٹ پلٹ کے باوجود پلاٹ کی کچھ نہ کچھ شکل بن جاتی ہے۔

افسانہ دائروی شکل میں ہے یعنی جو آغاز ہے وہی اختتام ہے یہ تکنیک ضروری ہے تاکہ بچے راوی بن سکیں۔ درمیانی حصہ میں قصہ گوئی اور قصہ سازی ہے قصے کی ڈور جگہ جگہ ابھرتی ڈوبتی ہے۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس میں تجزیہ نگار نے افسانے کی فنی پہلوؤں کی نشان دہی کر کے مصنف کے فنی سفر کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس طرح دو چار افسانوں کا تجزیہ کر کے کسی فن کار کے تمام وکمال پر رائے نہیں دی جاسکتی خصوصاً جب کسی مصنف کے ایک ہی افسانہ میں کثرت معنی کے متعدد پہلو روا رکھے جاتے ہوں مثلاً مذکورہ افسانے میں تجزیہ نگار کے مطابق کئی طرح کے وجودیت کا انضمام بھی ہے۔ سائنسی وجودیت دوسرے مذہبی وجودیت، تیسرے فلسفیانہ وجودیت اس کے علاوہ تجزیہ نگار نے افسانہ میں پراسراریت کا ذکر کے اس سے متن کے فنی ارتباط اور جن معنوی امکان کی طرف اشارہ کیا ہے وہ قطعی مفہوم پر منتج نہیں بلکہ کسی اور نظریہ کے سیاق وسباق میں اس کے معنی تبدیل بھی ہو سکتے ہیں۔

اردو افسانے کی تاریخ، روایت اور تکنیکی تجربات کے وسیع مطالعہ کے باعث مہدی جعفر نے افسانے کے دوسرے نقادوں کے بہ نسبت افسانہ نگاروں کے یہاں نت نئے تخلیقی ابعاد کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے ان کا مضمون ''نیر مسعود کا فن اور شیشہ گھاٹ'' ان کے تنقیدی فہم وادراک کی بہترین مثال ہے۔ اپنے دوسرے مضامین کی طرح اس میں بھی انھوں نے جنسی اور نفسیاتی حقیقت جیسی تنقیدی حشو وزوائد سے قطع نظر افسانے

---

[1] عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، ص: ۹۳۔۹۴

کی تخلیقی کثیر الجہتی ،زبان ،ابہام اور علامتوں کو واضح کرنے کی سعی کی ہے۔''شیشہ گھاٹ'' نیر مسعود کے مخصوص اسلوب میں لکھا ہوا ایک عمدہ افسانہ ہے جس میں روایتی تکنیک کے تمام تر لوازمات کو ایک نئے پن کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور اس میں پر اسراریت کی فضا اتنی غالب ہے کہ تجزیہ نگار نے سر ریلزم کی خصوصیات سے متصف قرار دیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں میں عموماً طلسم کی تہہ وافر مقدار میں ہوتی ہے لیکن اس افسانے میں طلسم نہ کے برابر ہے۔اس تجزیہ کا پہلا حصہ نیر مسعود کے فنی طریقہ کار کے تعارف پر مبنی ہے اور دوسرا حیرت انگیز طور پر لسانیاتی تجزیہ پر مبنی ہے جس میں متن کی لفظیات کی معنویت افسانوی سیاق و سباق میں متعین کیا گیا ہے نمونے کے لیے چند سطریں ملاحظہ ہوں۔

> ''منھ بولا باپ'' اور ''ٹھکانا'' جیسے لفظوں میں تازہ کاری ہے۔یہ لفظ قاری کے خیال کو وہ زاویہ فراہم کرتے ہیں جس پر افسانہ چلتا ہے۔''آٹھ برس''،''محبت''،''آخر''،''مجبور'' جیسے لفظوں کا ''منھ بولے باپ'' اور ''ٹھکانا'' جیسے الفاظ کے ساتھ انسلاک قاری کے تجسس کو مہمیز دیتا ہے۔'' [1]

لفظوں کے استعمال کے علاوہ جملوں کی ساخت ،خیالات کے اظہار ،سادہ اور پیچیدہ جملے بنانے کے وجوہات مصنف اور راوی کے درمیان تفریق کرنے والے الفاظ اور مخصوص اشاروں کی بلاغت کا تجزیہ کرتے ہوئے اسی مضمون میں لکھتے ہیں:۔

> ''شیشہ گھاٹ کی ایجرم آئینہ خانہ جیسی ہے جو متضاد باتوں ،متضاد صورتوں اور متضاد مکالموں میں نظر آتی ہے............''شیشہ گھاٹ'' میں صرف آئینے نہیں ہیں بلکہ تصوریت کے ساتھ رمزیت بھی ہے۔'' [2]

۱۔ عصری افسانے کا فن ،مہدی جعفر ،ص:۱۰۲

۲۔ ایضاً ،ص:۱۰۴

تجزیہ کا تیسرا حصہ کرداروں کے اعمال وحرکات اور ان کی کیفیات کے بیان پر مبنی ہے۔ افسانہ کے پانچوں کرداروں میں سب سے متحرک کردار راوی کا بتایا گیا ہے جس کی موجودگی سے پلاٹ کو منظم رکھنے میں مدد ملی ہے اس کے علاوہ باقی کرداروں میں حقیقی کے بجائے افسانوی خصوصیات موجود ہیں جو بیانیہ کو علامتی بناتے ہیں اور پلاٹ میں تسلسل قائم کرتے ہیں۔

چوتھے حصے میں پلاٹ کی ترتیب و تنظیم، آغاز، نقطہ عروج اور کلائمکس پر تفصیل کے ساتھ بحث کی گئی ہے اور بڑی فنکاری سے مثلث کی شکل میں مرتب کردہ پیچیدہ پلاٹ کو سہل بنانے کی کوشش کی گئی ہے کیوں کی ایک عام قاری افسانہ ''شیشہ گھاٹ'' میں ایک واقعہ کا سرا دوسرے واقعہ سے مربوط کرنے میں ہی اس قدر الجھا رہ جاتا ہے کہ پلاٹ نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے خود مہدی جعفر نے لکھا ہے کہ فنکار نے جہاں Fore shadowing کی تکنیک برتی ہے وہاں ہم Back shadowing کرنے لگتے ہیں۔ افسانے کے راوی کی بنیادی کمزوری ہکلاہٹ کو تجزیہ نگار نے افسانے کی پیچیدگی سے وابستہ کیا ہے۔اس ضمن وہ لکھتے ہیں:

> ''افسانہ کی بنیادی معنویت اظہار کے مسئلے سے عبارت ہے اظہار جو خیال اور ادراک کا بیان ہے۔ مگر داخلی اور خارجی رکاوٹوں کی وجہ سے خیال راز ہی رہ جاتا ہے اظہار کے نہ ہو پانے سے بہت کچھ ضائع جانے، فنا ہو جانے کا احساس باقی رہتا ہے جو مضطرب کرتا ہے۔ یہ تھیم افسانے کے علاوہ نظیری کے شعر اور جارج کاسکون کی نظم پارے (''شیشہ گھاٹ'' کے آغاز کے حوالے) اور افسانے کے عنوان سے ظاہر ہے۔ یہ عنوان احساس اور عمر کے تجربے کا استعارہ ہے اور افسانہ کی بلیغ معنویت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔''[1]

اپنے مافی الضمیر کی وضاحت میں جو اذیت راوی کو ہوتی ہے افسانہ کی قرأت کے بعد قاری اسی

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، ص:۱۱۶

آزمائش سے دوچار ہوتا ہے۔ جس طرح راوی کو مزید ترسیلی پریشانیوں سے بچانے کے لیے افسانہ کا ضمنی کردار ''جہاز'' اُسے بولنے سے باز رکھتا ہے اسی طرح تجزیہ نگار نے اس تفصیلی تجزیہ سے افسانہ کے دبیز علامتوں اور استعاروں کو ڈی کوڈ کر کے قارئین کے لیے ترسیل کا وسیلہ بہم پہنچایا ہے۔ کسی مخصوص نظریہ کے اطلاق کے بجائے مہدی جعفر نے ہیئتی، لسانی، نفسیاتی تجزیہ کی ایک عمدہ مثال پیش کی ہے۔ اس کے باوجود مطالعہ کے دوران اس افسانہ کے کرداروں اور دیگر صورتحال کے متعلق بے شمار سوالات ابھرتے ہیں مثلاً شیشہ گھاٹ پر آبادی ہونے کے باوجود اجاڑ کیوں کہا گیا ہے؟ جہاز اور منھ بولے باپ کو کھولت آلیتی ہے لیکن دوسرے کردار کیوں محفوظ ہیں؟ شیشہ گھاٹ کے لوگ بوڑھے کیوں نہیں ہوتے وغیرہ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ افسانے کا ہر منظر مبہم امیجز، ابہام، طنز اور علامتی سیاق وسباق کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ لہذا یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ تجزیہ نگار نے ایک مخصوص لسانی نظام کے زائیدہ مصنف کے اسلوب اور افسانے کے سماجی، ثقافتی، فنی احوال کا تجزیہ کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔

اس کے علاوہ مہدی جعفر نے ابتدا ہی میں اپنے نظری نوعیت کے مضامین میں جدید افسانے کی پرکھ کے لیے روایتی تسلیم شدہ معیاروں میں تبدیلی کی طرف توجہ دلائی تھی لہذا انھیں تبدیل شدہ پیمانوں پر انھوں نے اپنے مضمون ''اشرف کا افسانوی فن اور فنکشن'' میں سید محمد اشرف کے بدلتے ہوئے تخلیقی رجحانات پر غور کرتے ہوئے تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ پہلے Theme Oriented موضوعی افسانے لکھے گئے جس میں کہانی بنالینا ہی بڑے معرکے کا کام تھا، پھر رفتہ رفتہ تکنیک پر توجہ دی جانے لگی، پھر رجحان بدلا اور جدیدیت نے زور پکڑنا شروع کیا جس کے نتیجے میں علامتی استعاراتی، اینٹی اسٹوری، اساطیری اور تجریدی کہانیاں لکھی جانے لگیں۔ اس کے بعد پھر کہانی کی واپسی ہوئی موضوعیت کو بیانیہ کا حصہ تسلیم کیا جانے لگا۔ افسانوی ادب کی اسی واقفیت کے بنا پر وہ سید محمد اشرف کے افسانوں کا تعین قدر تعمیمی پیمائش کے آلات سے کرنے پر راضی نہیں ہوتے ہیں۔ جیسا کہ عام لوگ بلا تفریق

ان کے طرز نگارش کو تمثیلی پیرایہ بیان یا کلیلہ دمنہ کے اسلوب کا چربہ قرار دیتے ہیں یا ماضی کی طرف مراجعت اور علامت کو زندہ کرنے والا کہتے ہیں مہدی جعفر اس سے انکار کرتے ہیں۔اس ضمن وہ لکھتے ہیں:

''اشرف کے فن میں جنگلی جانور، مذہبیت، فضا سازی، استعارے اور علامت کا استعمال مقصود بالذات نہیں۔ بنیادی طور پر اشرف نے اپنے عہد کے فرد اور معاشرے کی زوال پذیری کے نباض اور نقاد ہیں۔ان کا قلم تنقید کو افسانوی فن میں ڈھالتا ہے۔اس طرح کی تنقید بین السطور میں پڑھی جاسکتی ہے۔ایک صورت حال ہے جو فرد افراد فرقوں اور قوموں کی بے حسی، ناعاقبت اندیشی، اور بے ضمیری کی وجہ سے فنا کے رخ پر ہے۔ زائل ہوتے ہوئے انسانی رشتوں کا المیہ عہد حاضر کی سیاست بن چکا ہے۔''[۱]

مندرجہ بالا اقتباس سے بادی النظر میں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مہدی جعفر کو مصنف کے یہاں موضوع کی تاثر پذیری اور معنویت سے سروکار ہے لیکن حقیقت یہ نہیں ہے بلکہ افسانوں کی بافت، مکالموں کی دبازت، ماحول، فضا آفرینی، راوی، بیانیہ اور تکنیک کے توقعات کو بھی نظر میں رکھتے ہیں۔یہاں افسانہ ''ڈار سے بچھڑے'' پر ان کی یہ تین سطریں نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس سے افسانہ کے اعتبار میں اضافہ ہوگیا ہے۔

''مہاجر پرندوں کے شکار کا تناؤ نقطہ عروج کو قائم کرتا ہے۔اس پر فنکار کے غیر معمولی جذباتی اضطراب کی پرت نقطہ عروج کو زیادہ معنی خیز اور گنجان کر دیتی ہے اور سارا غمناک احساس اور جذبہ گھنی فطرت سے مربوط ہو جاتا ہے۔ جذباتی ہونے کے ساتھ ساتھ سارا بیان علامتی ہے۔''[۲]

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، ص:۱۲۷

۲۔ ایضاً، ص:۱۳۱

''ڈارے بچھڑے'' کے متعلق عام رائے یہ تھی کہ اس میں جذبے کی فراوانی اور غیر ضروری طوالت ہے لیکن تجزیہ نگار نے اپنے تنقیدی سوجھ بوجھ سے افسانے کے اس عیب کو فنی اضافہ کا سبب قرار دیا ہے اور ان کا خیال ہے کہ اس میں قصہ گوئی کی رفتار متحرک اور بیانیہ مقصد پر مرتکز ہے، ضروری نہیں کہ ہر موضوع معروضیت کا متقاضی ہو کبھی کبھی افسانہ بلاواسطہ قاری سے رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے ایسی صورت میں معروضیت نظر انداز بھی ہو جائے تو کوئی مضائقہ نہیں لہذا اس افسانہ میں بھی مصنف کی فکر مندی شدت بیان کی متقاضی اور جذباتی قوت چاہتی ہے۔

اشرف کے افسانوں میں جزئیات و واقعہ نگاری کی اہمیت کے علاوہ علامتی اور حسی پیکر ابھار کر بیانیہ کو تہہ دار اور بامعنی بنانے کے عمل کو بھی سراہا گیا ہے۔ مثلاً مہدی جعفر نے افسانہ ''روگ'' کے تجزیہ میں فنی برتاؤ، ماحول اور کرداروں کے ذہنی رویوں کا باہمی تطابق کے علاوہ بعض پیکروں کو افسانے کے مزاج سے ہم آہنگ کیا ہے۔ وہ جنگل کی منظر کشی کے لیے مستعمل مخلوط پیکروں کا تجزیہ کرتے ہیں جس میں رات کے منظر کے بیان میں بصارت سے کام نہیں لیا گیا۔ ساری امیجری شامہ اور سامعہ پر قائم ہے ان کا خیال ہے کہ جب ذہن بصیرت کے ذریعہ منظر کو حقیقی کرتا ہے تو وہ فضا آفرینی میں شامل ہو جاتا ہے مگر جنگل کی یہ خوبصورت فضا جب علامت کے نواح کی دہشت اور بربریت ہم آمیز کرتی ہے تو اس طرح کی فضا ہو جاتی ہے یعنی جس طرح جنگل میں روگ لگ جانے سے نقصانات ہوتے ہیں۔ ''روگ'' کی طرح افسانہ ''منظر'' میں بھی مہدی جعفر نے پلاٹ کی ارتقاء، کیفیات کی نمو پذیری اور تمام مناظر کا افسانہ کی کلیت میں مدغم ہو جانے پر توجہ مرکوز کی ہے۔ اس تجزیہ میں وہ لکھتے ہیں:۔

> ''علامتی اظہار کو منتخب کرتے ہوئے منظروں کی تکنیک کو علامتی تکنیک میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ علامت سے ڈرامیٹ کا کام لیا جا سکے۔ موضوعی اعتبار سے افسانہ منظر میں مسلمانوں کے اعمال و افعال اور پستی اخلاق کی ذمہ دار صورتحال پر تنقید ہے۔ اس تفہیم میں

مسلمانوں کے انحطاط کے زاویہ سے مستقبل کا اندوہناک وژن ہے۔ یہ کیا اجتماعی زوال
ہے جس میں فرداً فرداً ہر شخص کا ضمیر شامل ہے۔"[۱]

اب تک کے تجزیوں کے حوالے سے مہدی جعفر کے جن تنقیدی امتیازات کا اندازہ ہو سکا ہے اس
میں غالب عنصر کے طور فنی اور تکنیکی گفتگو زیادہ ہیں لیکن مندرجہ بالا تجزیہ سے اندازہ ہوا کہ وہ اشرف جیسے افسانہ
نگاروں کے آفاقی قدروں کے حامل موضوعات اور مسائل کو بھی تجزیہ سے واضح کرتے ہیں۔ کسی فن پارے
کے تمام گوشوں کا احاطہ کر لینا معمولی بات نہیں لیکن مہدی جعفر کی کتاب میں شامل تمام تجزیوں میں افسانے
کے موضوعات کے نئے پن، حدود و امکانات، آفاقیت، اسلوبیاتی خصائص کی سطح پر جدید فن کاروں کے یہاں
روایت کے تسلسل کی تلاش، روایتی طریقۂ کار اور نئے تجربات کا تجزیہ بڑی عمدگی سے کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں
مہدی جعفر کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ وہ ترقی پسند نقادوں کی طرح وقتی اور اضطراری مسائل کے حامل مصلحتِ
فیشن زدہ افسانوں کا تجزیہ نہیں کیا بلکہ تہذیبی اور فکری حوالوں سے فنی ارتفاع حاصل کرنے والے فن کاروں کی
تخلیقات پر بحث کرتے ہیں جن میں بیدی، قرۃ العین حیدر، نیر مسعود اور سید محمد اشرف قابل ذکر ہیں۔

افسانہ کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے وہاب اشرفی کی کتاب "اردو فکشن اور تیسری آنکھ" میں شامل
چند مضامین معنی خیز اور توجہ طلب ہیں یوں تو ان کی دلچسپی کا اصل میدان مابعد جدید تنقیدی تصورات اور مغربی
تنقید کے اصول ونظریات ہیں لیکن وہ ان نظریات کو بھی جوں کا توں قبول نہیں کرتے بلکہ اس کا اطلاق اردو
شعر وادب پر استدلال کے ساتھ کرتے ہیں تجزیہ اور محاکمہ کے عمل سے گزارے بغیر اسے استناد نہیں بخشتے۔
لہٰذا فکشن کی تنقید کے معاملے میں بھی کم وبیش وہی ناقدانہ رویہ اختیار کرتے ہیں۔ غیاث احمد گدی کے افسانوں
کا انھوں نے تین پہلوؤں سے جائزہ لے کر ان کے فنی اسرار و رموز سے آگاہ کرایا ہے۔ مصنف کے مزاج اور
موضوعات کے متعلق اشرفی کا خیال ہے کہ غیاث احمد گدی کسی ازم سے وابستہ نہیں بلکہ انسانی ہمدردی اور

۱۔ عصری افسانے کا فن، مہدی جعفر، ص: ۱۳۶

سرشاری سے پیدا ہونے والے افکار ان کی تخلیقات کا محرک ہیں۔ ترقی پسندوں کی طرح کوئلے کے کان میں کام کرنے والے استحصال کی زد میں آئے ہوئے غریب، مزدور اور ان کی معاشی بدحالی ہی گدی کے افسانوں کے موضوع ہیں مگر ان کا فنی برتاؤ ایسا ہے کہ ترقی پسندی کا شائبہ تک نظر نہیں آتا۔ افسانہ ''دیوتا'' کے متعلق لکھتے ہیں کہ وہ ترقی پسند تحریک سے متاثر افسانہ کہہ دیا جاتا اگر درج ذیل پہلو نہ ہوتے:۔

''دیوتا میں ایک اور موڑ آتا ہے جب مزدور اپنی بیوی پر غصہ اتارتا ہے تو دولت مند آقا شوہر کے ظلم کے نمائشی اظہار کے طور پر اسے سزا دینا چاہتا ہی ہے کہ بیوی آڑے آتی ہے اور اپنی خانگی زندگی میں کسی غیر کی دخل اندازی پسند نہیں کرتی۔'' [۱]

مندرجہ بالا تجزیہ سے محسوس کیا جاسکتا ہے کہ غیاث احمد کسی مخصوص نظریہ سے وابستگی کے قائل نہیں ہیں۔ اسی طرح وہاب اشرفی مصنف کے دوسرے افسانوں کو زیر بحث مضمون میں سامنے رکھ کر موضوعاتی اور فنی سطح پر ان کا معیار متعین کرتے ہیں ان کا خیال ہے کہ غیاث احمد گدی ''ہر موضوع کے لیے نئی ہیئت لاتے ہیں'' اس لیے ان کے یہاں موضوع کے ساتھ تکنیک کی بھی رنگارنگی ہے۔ ان کے یہاں جزئیات نگاری ایسی ہے جو افسانہ کی مجموعی فضا کو دلچسپ بناتی ہے۔ ان کی فنی بالیدگی کا سب سے بڑا وصف مواد اور ہیئت کا ادغام ہے لیکن بعض دفعہ ایسے موڑ بھی آتے ہیں جب وہ کسی مسئلہ کے حل کے لیے زیادہ وقت صرف کردیتے ہیں جس کی وجہ سے میلوڈرامائی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ زبان کے سلسلے میں وہ بڑی دوراندیشی سے کام لیتے ہیں اسی لیے ان کے یہاں خود بخود استعاروں کی تشکیل ہوجاتی ہے، اور مماثلتوں کی تلاش میں وہ شاعرانہ تخصص رکھتے ہیں ایک ہی مفہوم کے متعدد الفاظ ان کے ذخیرے میں موجود ہوتے ہیں۔

اس بات کا ذکر کیا جاچکا ہے کہ وہاب اشرفی کی ناقدانہ طریقہ کار کا ایک تخصیصی پہلو مغربی ادب و تنقید سے استفادہ کی ہے۔ جس طرح تنقید میں انھوں نے مغربی اصولوں کا اطلاق اردو پر کرنے کی کوشش کی

۱۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۵، ص ۸۰

ہے اسی طرح افسانوں کے تجزیے میں بھی جگہ جگہ جدید نظریات کا ذکر کیا ہے لیکن کہیں بھی انھوں نے کسی نظریہ کی علمی دبازت پر افسانہ کو قربان نہیں کیا۔ مثلاً جوگندر پال کے افسانہ ''بوڑھا جزیرہ'' کے تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''عام قاری کے لیے ''بوڑھا جزیرہ'' سے لطف لینے کی سبیل مارونی اور شوشو کی بوڑھی عجیب و غریب اور مضحکہ خیز یا دوسری سطح پر عین فطری محبت ہے لیکن اس افسانے کا انڈر کرنٹ فلسفۂ وجودیت کے عناصر ہیں۔ اسے سارتر کے Existence Proceeds Essence کی بازگشت کہیے (جسے، جو ہے سو ہے) یا زندگی کے معاملات کو وجودی افکار کے آئینہ میں سمجھنے کی کوشش۔ دراصل یہ عنصر پال کے صرف ایک افسانہ ''بوڑھا جزیرہ'' ہی میں نہیں ملتا بلکہ ان کے افسانوں کا عمومی مزاج ہی یہی ہے۔ لمحاتی زندگی کے تمام تر شاخسانے پال کے افسانوں کا خمیر ہیں۔ ان کے احساس تنہائی کا جواز بھی یہی ہے۔ بیگانگی کے تصور کی عقبی زمین بھی یہی اور مشینی میکانکی زندگی کی الجھن کا باعث بھی یہی۔'' [۱]

اسی طرح انھوں نے خیالات، لب ولہجہ اور تکنیک کی سطح پر مغربی افسانوں سے اردو افسانوں کا تقابل کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً مواد اور اسلوب کے لحاظ سے ''کتھا ایک پیپل کی'' کا تقابل دی اول اینڈ دی نائیٹ اینگل'' سے کرتے ہوئے اسی افسانے کی تکنیکی ہنرمندی کی مماثلت ایلیٹ کے ''ویسٹ لینڈ'' سے کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ''جوگندر پال نے کرداروں کی حرکتوں سے جو فضا مرتب کی ہے وہ بہت تکنیکی ہے۔'' لیکن وہ تکنیک کی وضاحت یہاں نہ کر کے خیالات کی سطح پر اپنائی گئی تکنیک ''تضاد'' کا ذکر کرتے ہیں۔ افسانہ ''چہار درویش'' کی ساخت کی تفہیم کے لیے سموئل بیکٹ کے ڈرامے ''ویٹنگ فور گودو'' کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ اس میں زندگی کے وجود، حیات و ممات، وقت اور زمانے، بلندی و پستی کے متعلق سوالات کی

۱۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۵ء، ص:۱۰۳

وجہ سے تشکیک کی جو فضا ابھرتی ہے وہ ''ویٹنگ فور گوڈ'' کے سوالات اور اس کے مبہم فضا سے ملتی جلتی ہے۔ پھر اسی افسانے میں زندگی کی بے معنویت اور قدار کے ٹوٹنے بکھرنے کے عمل اور زندگی کے دوسرے تصورات کی پیشکش میں کامیو کے مقالے ''متھ آف سی فس'' کی بازگشت کا ذکر کر کے مصنف کے ادراک وفہم کو سراہتے ہیں۔

وہاب اشرفی کی ناقدانہ طریقہ کار میں معروضی اور تجزیاتی انداز دونوں کو اہمیت حاصل ہے اس کی مثال بھی زیر بحث مضمون میں ملتی ہے۔ بعض جگہ تو انھوں نے موضوع ومواد اور افسانے سے برآمد ہونے والے نتائج بیان کیے ہیں لیکن بعض موقعوں پر ان کے یہاں افسانوی ادب میں استعمال ہونے والی اصطلاحات کی تلاش وجستجو کر کے قدیم وجدید تصورات سے مصنف کی واقفیت کو واضح کیا ہے۔ افسانہ ''کتھا ایک پیپل کی'' میں قدیم نثر ''منطق الطیر اور انوار سہیلی'' کے نمونوں کی نشاندہی کر کے مصنف کی انفرادی صلاحیت، روایت کے احساس اور اقدار کا پاسبان قرار دیتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

'' جوگندر پال آرٹسٹک سچویشنس پیدا کرنے میں فن کارانہ کمال رکھتے ہیں......
''آمد ورفت'' (آمد آمد) ''وحدت'' ''باہر کے بھیتر'' ''جنگل'' (ہم جنس) وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں۔ کہیں کہیں افسانوی تاثر کو شدید بنانے کے لیے قول محال یا پیراڈکس کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ ایسے عوامل سے ان کا وہ نقطۂ نظر جو کسی افسانے میں وہ بیان کرنا چاہتے ہیں واضح ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت حال کے لیے ان کا طویل افسانہ ''پھوا'' مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اکھڑے ہوئے لوگ اور ان کی نسلوں کے لیے کوئی جائے پناہ نہیں، جو ملک اپنا ہے وہ اولاد کے لیے اپنا نہیں......... پھوا میں آپ بیتی کے جو عناصر شامل ہیں ان سے افسانہ کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے اور اس پس منظر میں اس میں جذبے کی غیر معمولی شدت اور احساس کی تیز آنچ کی وجہ سمجھ میں آجاتی ہے۔''[۱]

۱۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۵، ص: ۱۰۳

وہاب اشرفی افسانہ کی ساخت اور خدوخال کے متعلق اپنے موقف کو بیان کر کے اس کا اطلاق جوگندر پال کے افسانہ پر کرتے ہوئے ان کے افسانوں کے لیے روایتی اسلوب کو غیر موزوں قرار دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے منتشر اجزا مربوط کرنے کی کوشش کرنا بے معنی ہے۔ کھردرے پن، لفظوں کو تجربے کی نوعیت سے گزارنے کے عمل کو ان کے مخصوص افسانوی اسلوب کے طور پر نشان زد کرتے ہیں۔

اردو افسانے کی روایت میں گوپی چند نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث'' کو جدید افسانے کے سمت و رفتار متعین کرنے میں کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ مذکورہ کتاب اپنی بعض خصوصیات کے بنا پر افسانے کی اطلاقی تنقید میں بھی اہم مقام رکھتی ہے۔ کیوں کہ اس میں شامل افسانے کے بیشتر تجزیوں میں محض علامت، تشبیہ و استعارہ کی کارفرمائی کے دعوے نہیں کیے گئے ہیں بلکہ افسانہ کی ساخت، پلاٹ، کسی مخصوص نظریہ کی کارفرمائی، افسانہ نگار کے رویوں، کلیدی لفظوں اور اصطلاحات کی امکانی معنویت کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کسی ایک طریقہ کار کو آفاقی اور واحد تفہیمی طریقہ کار تسلیم کرنے کے بجائے توصیفی اور تحسینی کلمات سے گریز کرتے ہوئے بلا جھجک افسانے کی خامیوں کو بھی نشان زد کیا گیا ہے۔ مثلاً شوکت حیات کے افسانہ ''گھونسلا'' کے تجزیہ میں انیس اشفاق نے افسانے میں فنی برتاؤ کے حسن کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ بلا تکلف موضوع کی فرسودگی کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ جو شناخت کے فقدان اور وطن سے اخراج کے المیہ پر مبنی ہے۔ انیس اشفاق متن اور قاری کے رشتے والے نظریہ پر یقین کرتے ہوئے مجموعی طور پر اس افسانہ پر اپنی رائے یوں دیتے ہیں۔

> ''اس کہانی کا علامتی موضوع فی الحقیقت نہایت پیچیدہ ہے۔ علامتی سطح پر یہ موضوع انسان کے مقدر کی شدید ڈرامائی جستجو، نامانوس، اجنبی اور حیرت آور ماحول میں زندگی کی معنویت کے احساس سے محروم ہو جانے، موت کی قطعیت اور ناگزیری اور حیات بعد الموت وغیرہ کے پیچیدہ مفاہیم کو محیط ہے، لیکن گھونسلا کی سی آسان تمثیل اسے بخوبی ادا نہیں کر سکتی۔ تاہم

شوکت نے اس موضوع کے ظاہری مفہوم کو بھی اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ اس کی قائم بالذات حیثیت کے باوصف ہمیں اس کے پردے میں کوئی اور حقیقت منکشف ہوتی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اور یوں یہ کہانی اصل موضوع کے بجائے ایک دوسری حقیقت کی تمثیل بن جاتی ہے اور کہانی پڑھ کر شوکت کا قاری یہ فیصلہ بآسانی کرسکتا ہے کہ یہ حقیقت اس پر کس حد تک روشن ہوئی ہے۔'' ؎۱

اس تجزیہ میں انیس اشفاق نے ان منظر ناموں کی نشان دہی کی ہے جن کا تعلق براہ راست بیانیہ کے استعاراتی اور علامتی نظام سے ہے مثلاً افسانے کا واحد متکلم راوی اپنے مکان کو تلاش کرتے ہوئے مسجد اور مندروں کو بھی اس امید کے ساتھ تلاش کرتا ہے کہ عین ممکن ہے ان کے سہارے وہ اپنی منزل تک پہنچ جائے۔ اس تلاش و جستجو میں ناکامی سے تجزیہ نگار نے یہ مراد لیا ہے کہ مذہب جو روحانی افکار و اقدار کے تحفظ کا وسیلہ ہے وہ بھی مٹتی ہوئی قدروں اور فنا پذیر تہذیبوں کی حفاظت نہ کرسکا اور نئی تہذیبوں کے سامنے اسے بھی سپر انداز ہونا پڑا۔ اسی طرح مکانوں کو گراکر چٹیل میدان میں تبدیل کردینے کے عمل سے مراد نئی نسل کا پرانی نسل کو بے دخل کردینے کے منصوبہ سے تعبیر کیا ہے۔

ساتویں اور آٹھویں دہائی کے افسانہ نگاروں کے سامنے زبان و بیان اور اظہار کے نئے نئے مسائل درپیش تھے۔ کیوں کہ جدیدیت کے زیر اثر اسلوبیاتی اور ہیئتی سطح پر افسانے میں جو تبدیلیاں آئی تھیں یا یوں کہہ لیجیے کہ افسانہ فن کی تشکیل اور قاری سے دور ہو کر رہ گیا تھا اسے از سر نو تعمیر کے مراحل سے گزارنا نئے افسانہ نگاروں کی ذمہ داری تھی۔ اس لیے ۷۰ کے بعد لکھے گئے افسانوں میں بیانیہ کی تہہ داری، ابہام اور علامتوں سے سروکار اور نئی جہتوں کے گرفت کے ساتھ ساتھ قاری نے کہانی پن کی جستجو بھی تیز تر کردی یعنی کہانی پھر اسی محور پر گردش کرنے لگی جس مدار پر منٹو اور ان کے معاصرین چھوڑ گئے تھے۔ واضح رہے کہ کہانی پن سے مراد وہ

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۱۸۱

اکہرا بیانیہ نہیں جو ایک زمانے میں اردو افسانے میں در آیا تھا بلکہ اس میں تکنیک کے نو بہ نو تجربوں کی بھی آمیزش تھی۔ ان سب میں کہانی پن کی واپسی کی آواز زیادہ بلند تھی اس لیے زیر بحث کتاب میں شامل بیشتر تجزیہ نگاروں کا ارتکاز واقعہ نگاری اور اظہار کی ندرت پر زیادہ رہا ہے۔ مثلاً قمر احسن کے افسانہ "اسپ کشت مات" کا بیانیہ اتنا پیچیدہ ہے کہ واقعہ کی نوعیت اور مرکزی کردار کی آسیبی حرکات وعوامل کے تجزیے میں نیر مسعود کسی اور پہلو پر توجہ نہ دے سکے۔ انھوں نے اس تجزیہ میں علامت نگاری کا ذکر تو کیا مگر تفصیل سے پہلو تہی کر کے موضوع اور افسانے کی پیچیدہ صورت حال پر بحث کرتے ہوئے بات مکمل کر دی ہے۔ اس افسانے کے اختتام پر نئے افسانے کے متعلق ممتاز شیریں کا وہ جملہ یاد آتا ہے کہ" کچھ اختتام ایسے ہوتے ہیں کہ انجام پر اچانک افسانہ مڑ جاتا ہے" بالکل یہی صورت حال مذکورہ افسانے کے اختتام کی ہے۔ اسی لیے نیر مسعود اس افسانے کے اختتام کو بے تاویل ہی رہنے دیتے ہیں۔ جو مرکزی کردار کے واہمہ کو حقیقت میں تبدیل کر دینے پر مبنی ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ مرکزی کردار کے پیٹ میں گھوڑے کی پرورش پانے کا خیال ایک واہمہ ہے لیکن اس کی تسلی کے لیے آپریشن کی تجویز ایک مفاہمت ہے اور وہ مفاہمتوں سے پہلے ہی بیزار ہے۔ لیکن آخر میں یہ مفاہمت حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس طرح مریض کا مسئلہ تو حل ہو جاتا ہے حسب توقع آپریشن کے بعد اس کے پیٹ سے گھوڑا برآمد ہوتا ہے لیکن یہ سحر زدہ اور حیرت انگیز صورت حال معالجوں کے توقع کے خلاف تھی۔ اس اعتبار سے یہ ایک علامتی کہانی ہے۔

اردو افسانہ کو مواد و ہیئت کے اعتبار سے نئی جہتوں سے ہمکنار کرنے میں شفق کا افسانہ "بادل" قابل ذکر ہے اس افسانہ کو مصنف نے تکنیک کے نت نئے تجربات کی آمیزش سے منفرد نوعیت عطا کرنے کی کوشش ہے۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ افسانہ کے پلاٹ پر عموماً ایسے وقوعہ کو جگہ ملتی ہے جو وقوع پذیر ہو چکا ہو خواہ وہ زمانہ ماضی قریب کا ہو یا ماضی بعید کا۔ اگر مصنف زمانہ حال کے واقعات بیان کرتا ہے تو اس میں خود کلامی یا خطابیہ انداز کا در آنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ تو اس طرح افسانہ کی زمانی ساخت میں ماضی اور حال کے وقوعوں کو

بآسانی آمیز کر کے پلاٹ تیار کیا جاتا رہا ہے لیکن مستقبل میں رونما ہونے والے واقعات کو افسانہ کی شعریات سے ہم آہنگ کرنا ایک مشکل امر ہے کیوں کہ اس میں کردار سازی میں وہم وقیاسات اور منظر کشی میں تشکیک کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے لیکن بعض افسانہ نگاروں نے واقعہ نگاری کی نوعیت میں تغیر وتبدل کے ذریعہ اور بیانیہ کے نئے وسیلوں کا سہارا لے کر زمانہ مستقبل میں رونما ہونے والے واقعات کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔اس نوع کے افسانوں میں ''بادل'' کو انفرادی مقام اس لیے حاصل ہے کہ اس میں مصنف کے فراہم کردہ حوالوں میں اندیشہ وگمان کی کیفیت کے بجائے انتہائی پر اعتمادی ملتی ہے۔افسانہ کا غائب راوی متنبہ کرنے والے انداز میں لوگوں سے کہتا ہے کہ ظلمت کا دیوتا آنے والا ہے اس کے آنے کے سارے آثار نمایاں ہو چکے ہیں، اس کے آتے ہی ساری بستی پر اندھیرا چھا جائے گا اور وہ ہم سب کی قسمتوں کا مالک بن جائے گا، ہمارے گلوں میں زنجیریں ہوں گی اور اس کا سرا اس کی کلائی میں ہوگا۔اسی افسانہ کی وسط تک کہانی اسی ڈھرے پر چلتی ہے یعنی لوگوں میں ظلمت کے دیوتا کے متعلق آپسی کشمکش ہوتی رہتی ہے کہ اس کی شکل و صورت، ہیئت وبناوٹ، اس کی آمد کا منظر وغیرہ یوں اور یوں ہوگا ہر شخص اپنی اپنی منطق کے مطابق اظہار خیال کرتا ہے حتیٰ کہ اس کے عذاب سے بچنے کی تدبیر کرنے کے بجائے لوگ آپس میں ہی الجھنے لگتے ہیں ان کی باہمی الجھاؤ سے ہی کہانی زمانہ حال میں بیان ہونے لگتی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے ہمارا منظر نامہ تبدیل ہو جاتا ہے خطرے کی گھنٹیاں تیز ہو جاتی ہیں چلتے پھرتے لوگ بے حس وحرکت ہو کر رہ جاتے ہیں۔

افسانہ کے آخر میں مصنف نے نوجوان، بچے، بوڑھے اور ہواؤں، درختوں، گھروں اور زمینوں پر اس کے ظہور پذیری کے اثرات کو واضح کیا ہے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کے خلاف لوگوں کے احتجاجی رویوں کو بیان کرنے کی وجہ سے چند تناقضات کی بھی شمولیت ہو جاتی ہے۔وہی لوگ جو چند ثانیے قبل خوف دہشت سے جامد وساکت تھے وہ کس طرح مردہ باد کے نعرے لگانے کی ہمت کر سکتے ہیں۔اسی لیے ڈاکٹر ڈاکٹر قمر رئیس اس افسانے کے انجام کی متضاد صورتوں کے متعلق رقم طراز ہیں:

"مختصر افسانے کا انجام عام طور پر ایک فریم اور ایک منظر سے زائد کا متحمل نہیں ہوتا اگر کہانی تمثیلی نہیں ہے اور بادل کی طرح اشاروں میں کسی انسانی صورت حال کو پیش کرتی ہے تو اس کا خاتمہ ایسی ڈرامائی اور محاکاتی کیفیت کا حامل ہونا چاہیے جو قاری کے حسیاتی ردعمل کے دائرے کو مکمل کردے بیانیہ کے لفظی پیکر تیزی سے نہ بدلیں۔ فعل ماضی ہو یا حال ایک نثری آہنگ سے جڑا رہے اور یہ سب مل کر ایک جھرنے کی صورت میں گرے۔ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں کہانی کی بالکل آخری سطریں اس فضا کی تخلیق میں معاون نہیں ہوتیں بلکہ جو تاثر بن رہا تھا اسے بھی کسی حد تک مجروح کرتی ہیں۔ یہاں مصنف نے ماضی حال اور حال استمراری تینوں صیغوں سے کام لیا ہے۔

.........ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار نے بالارادہ ان متضاد کیفیتوں اور بکھراؤ کے ماحول سے جوہری جنگ کے فوری نتیجے کی جھلک دکھلانی چاہی ہے۔ لیکن اس طرح تو جو اس سے قبل کا منظر جو زیادہ تاثر آفریں ہے بے معنی ہو جاتا ہے اور میرے نزدیک یہ افسانے کی فنی تقاضوں سے میل نہیں کھاتا۔" [۱]

نئے اردو افسانے میں شناخت کی گمشدگی کے المیہ کو بے شمار افسانہ نگاروں نے موضوع بنایا لیکن طارق چھتاری کے افسانہ "نیم پلیٹ" میں اس موضوع کو جن فنی لوازمات کے ساتھ برتا گیا ہے اور مخصوص منطق پر ترتیب دیا گیا ہے وہ اپنے آپ میں منفرد ہے اس کی فنی ارتفاع کا اندازہ حامدی کاشمیری کے تجزیے سے لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اسے تشخص کے زیاں کے بجائے انسانی صورت حال کے آفاقی نوعیت سے مربوط کیا ہے اسی لیے وہ لکھتے ہیں:

"ظاہر ہے کہ افسانہ کسی ایک قطعی موضوع کی پاسداری نہیں کرتا، دراصل یہ افسانہ موضوع

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص:۱۹۶

کے تجربے میں منتقل ہونے کا غماز ہے، جوایک بڑی بات ہے۔ یہ تجربہ ایک عمر رسیدہ شخص کے ذہنی وجود کے انتشار پر محیط ہے۔ یہ انتشار زوال عمر کا پیدا کردہ ہے۔ عصریت اور مکانیت کی سطحوں سے بالاتر۔ افسانے کا کردار شعوری سطح پر اپنے حرکات وسکنات، عمل، رد عمل اور عقائد کے ساتھ ساتھ لاشعوری محسوسات و وقوعات کی غیر متوقع نمود سے اپنی پیچیدگی اور ہمہ جہتی کا احساس دلاتا ہے۔ اس سے رشتوں کی شکست، قدروں کے زوال، عمر رسیدگی کی اذیت، اکیلے پن، خود شناسی کے کرب، خوف تردد اور اضطراب کے معانی شعاعوں کی طرح پھوٹتے ہیں۔ افسانہ نگار نے افسانے کو شعور کی رو کی تکنیک سے مربوط کر کے نہ صرف بیانیہ کی حد بندیوں بلکہ وقت اور مکان کی جکڑ بندیوں سے بھی آزاد کرانے کی سعی کی ہے۔'' ا؎

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ طارق چھتاری کا یہ افسانہ بظاہر تو روایت کے تسلسل کا ایک جز معلوم ہوتا ہے لیکن فنی اعتبار سے غیر معمولی اور متنوع خصوصیات کا حامل ہے کیوں کہ اس افسانہ میں کرداروں کے باطنی انتشار کو واضح کرنے کے لیے مبہم اور لایعنی مکالموں کی بھرمار نہیں اور نہ ہی پلاٹ میں کوئی اتھل پتھل واقع ہوا ہے جس کی وجہ سے یہ افسانہ روایت سے قریب معلوم ہوتا ہے تاہم حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ اس افسانے میں واقعات کی ترتیب پلاٹ سازی کے روایتی طریقہ کا احساس تو دلاتے ہیں لیکن منصوبہ بندی کے غماز نہیں ہیں کیوں کہ یہ واقعات استدلالیت کی نہیں، بلکہ خواب کی منطق کو روا رکھتے ہیں۔ ان تمام خواب آسا کیفیات پر فلیش بیک اور شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ قابو رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ حامدی کاشمیری نے اس تجزیہ میں افسانے کی دوسری مثبت و منفی جہتوں کو بھی اجاگر کیا ہے۔ مثلاً جامد حقیقت نگاری کی سطح سے بلند ہو کر کیدار ناتھ کس طرح ایک تخیلی کردار بن جاتا ہے اور خود کلامی میں تکرار

ا۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص:۲۱۶

لفظی کی وجہ سے افسانہ کی چستی کس طرح متاثر ہوئی ہے وغیرہ۔

حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ افسانے میں موضوع اور فن کو علیحدہ کر کے تجزیہ کرنا 'مکتبی تنقید کا مظہر تو ہوسکتا ہے ادبی تنقید کا نمونہ تو ہرگز نہیں' تاہم اس کتاب میں شامل بیشتر افسانوں کے تجزیہ میں محض موضوع کو اجمالاً بیان کر دینے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یا تو یہ ہو سکتی ہے جدیدیت نے علامت و تجرید کی بھول بھلیوں میں موضوع و مواد کو پس پشت ڈال دیا تھا اس لیے اس کے بعد جو افسانے لکھے گئے ان میں تکنیکی مضمرات سے زیادہ موضوع کی نوعیت اور اس کی وضاحت پر توجہ دی گئی۔ اس لیے افسانوں کے تجزیے بھی موضوعاتی تنوع کے بیان پر مبنی نظر آتے ہیں ڈاکٹر شارب ردولوی کا خیال ہے کہ علامت و تجرید کا غبار چھٹنے کے بعد افسانے کے جو خد و خال نمایاں ہوئے اس کی ایک کڑی صغریٰ مہدی کا افسانہ ''وہ بوڑھا'' بھی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر صغریٰ مہدی کا افسانہ 'وہ بوڑھا' بھی ایک دلچسپ اور جدید افسانہ ہے جو کسی حد تک ان کے عام اسلوب سے ہٹ کر ہے۔ ان کے افسانوں کی خاص چیز ان میں زندگی کی عکاسی ہے۔ وہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی صداقتوں اور مسائل کو اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ان کا یہ افسانہ بھی اسی کی ایک مثال ہے۔ اپنے موضوع اور اسلوب کی بنا پر ان کا رشتہ افسانے کی عظیم روایت سے جڑا ہے۔'' [1]

شارب ردولوی نے یہاں پر محض اس افسانے کی روایت سے وابستگی کا ذکر کیا ہے اس کے بعد پورے تجزیے میں جو کچھ انھوں نے بیان کیا ہے اس کا لب لباب یہ ہے کہ مصنفہ نے بوڑھے کو عظیم روایت کی توسیع اور ورثے کی تحفظ کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں کوئی ابہام یا پیچیدگی نہیں اس کے باوجود یہ افسانہ اپنے قصہ پن کی وجہ سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۲۳۸

اسی طرح مظہر الزماں خاں کے افسانہ ''پہلے دن کی تلاش میں'' کا تجزیہ کرتے ہوئے انور عظیم نے اور عبدالصمد کے ''شہر بند'' کے تجزیہ میں منظور الامین نے صرف موضوع کے کی پر اسراریت اور ابہام کے بیان تک گفتگو محدود رکھی ہے لہذا اس طریقہ کو عملی یا اطلاقی تنقید میں شامل کرنا مشکل ہے کیوں کہ افسانہ کے ہر جز کا نہ سہی چند بنیادی نکات یا اس کی شعریات کی روشنی میں جب تک بحث نہ اٹھائی جائے تجزیہ نگار کی ذمہ داری پوری نہیں ہوتی۔ کمار پاشی نے بھی رضوان احمد کے افسانہ ''تلاش ہما'' کے تجزیہ میں روایتی اصولوں کے تحت صرف کردار نگاری پر بحث کر کے بات مکمل کردی ہے یا مجموعی طور پر افسانہ پر اپنی رائے پیش کی ہے جو دلچسپی کا حامل ہے۔ بطور نمونہ چند سطریں ملاحظہ ہوں:

> ''یہ ایک بیانیہ کہانی ہے سیدھی سادی جس میں واقعات کا تسلسل ہے، ایک مربوط و منظم پلاٹ ہے اور مثبت رویے کا حامل کہانی کا انجام ہے۔ کہانی شروع سے آخر تک دلچسپی کے ساتھ پڑھے جانے کے لائق ہے۔ نئی کہانی پر عام طور پر جو اعتراضات کیے جاتے ہیں یہ کہانی ان اعتراضات کی زد میں نہیں آتی۔ اس کا ڈھانچہ سراسر روایتی ہے۔ موضوع بھی اتنا ہی پرانا ہے جتنا انسان۔ لیکن ایک بات طے ہے کہ رضوان احمد کو قصہ گھڑنے کا فن آتا ہے۔ وہ لوگ جو نئی کہانی میں کسی گہری معنویت کی تلاش کرنے کے عادی ہو چکے ہیں انھیں یقیناً یہ کہانی پڑھ کر مایوسی ہو سکتی ہے لیکن علامتی تجریدی اور ملٹی ڈائمنشنل کہانیوں کے انبار میں تلاش ہما کو تلاش لاحاصل نہیں کہا جانا چاہیے۔''[1]

افسانے کے متعلق تجزیہ نگار کے ان آرا سے افسانہ کے معیار میں اضافہ تو ہوتا ہے لیکن افسانہ کی تکنیک اور اسلوب بیان پر کمار پاشی نے لب کشائی نہیں کی ہے اس لیے تجزیہ نامکمل معلوم ہوتا ہے اور قاری اس تشنگی سے دوچار ہوتا ہے کہ پلاٹ کی تنظیم کو برقرار رکھنے اور مثبت رویوں کا حامل بنانے میں کن عناصر نے

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۴۷۸

معاونت کی ہے۔

موجودہ عہد میں رونما والے فرقہ وارانہ فسادات پر مبنی علی امام نقوی کا افسانہ ''ڈونگر واڑی کے گدھ'' کے تجزیہ میں ڈاکٹر صلاح الدین نے افسانہ کی ارضیت سے وابستہ رہ کر متن کی معنوی گہرائیوں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ان کا خیال ہے کہ اس افسانہ میں علامت و تجرید کا سہارا لیے بغیر راست بیانیہ سے کام لیا ہے ایسے میں صحافتی انداز سے قریب ہونے خدشہ تھا لیکن مصنف نے بڑی چابکدستی سے فسادات کی تفصیلی منظر کشی کے بجائے سب سے زیادہ اثر انگیز منظر کو اپنی تمام تر ایمائی قوتوں کے ساتھ چند الفاظ میں منتقل کر دیا ہے۔ڈاکٹر صلاح الدین جدید کہانی کی خوبیوں کا ذکر کر کے علی امام کے اس افسانے کو ان خوبیوں سے متصف قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''جدید کہانی کا کمال یہ ہے کہ اس نے تفصیلی اور جزئیاتی بیان کے بجائے ترسیل کے نئے رویوں سے کام لیا ہے۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس تجربے نے کہانی کی معنویت اور تاثیر کی شدت کو تقویت بخشی ہے۔کہانی میں زیادہ پختگی ،زیادہ بلوغ اور زیادہ رچاؤ پیدا ہوا ہے ۔علی امام نقوی ان افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے بندھے ٹکے ضابطوں کے بجائے بیانیہ کی نئی راہیں تلاش کی ہیں۔ان کی کہانیوں کے موضوعات زندگی کے تلخ حقائق سے ماخوذ ہیں......''[۱]

تجزیہ نگار نے اپنے بیان کے اثبات کے لیے افسانے کی زبان ،لفظیات اور آہنگ پر اختصار کے ساتھ گفتگو کی ہے۔قبرستان ،لاش ،ڈھانچے اور گدھ کی تمثیل کو موضوع کی ترسیل میں معاون قرار دیا ہے۔ اگرچہ انجم عثمانی نے اس تجزیہ کو مدرسانہ قرار دیا ہے تاہم تجزیہ نگار نے افسانہ سے ابھرنے والے بیشتر سوالات کا حتی الامکان جواب فراہم کرنے کی کوشش کی اس لحاظ سے افسانے کی تفہیم میں یہ تجزیہ کارآمد ثابت ہوتا ہے

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب ،تجزیے اور مباحث ،مرتب گوپی چند نارنگ ،ص:۲۹۱

یوں تو وارث علوی نے اپنے مضامین میں افسانے کی شعریات اور اسلوب وغیرہ پر سیر حاصل بحث کی ہے لیکن اتفاقاً یا قصداً انھوں نے ساجد رشید کے افسانہ ''ہانکا'' کے تجزیہ میں کچھ دیر تک افسانہ سے سروکار رکھنے کے بعد افسانہ کی مخالف سمت میں بحث شروع کر دی ہے۔ نتیجتاً اسٹیبلشمنٹ، سیاست، میڈیا اور کچھ انگریزی حوالوں کے غبار میں اصل موضوع کا سرا گرفت میں نہ رہ سکا۔ بقول کلام حیدری ''وارث علوی شعور کی رو کی تکنیک کے تحت تنقید لکھتے ہیں'' وارث علوی کے اس تجزیہ پر یہ بات صادق آتی ہے تاہم انھوں نے ابتدائی دو پیراگراف میں جو نکات واضح کیے ہیں اس سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ افسانہ نگار نے جس صورت حال کی عکاسی کی ہے اس میں کرب کی وہ شدت نہیں ہے جو ہونی چاہیے۔ اس ضمن میں وارث علوی کے قلم سے چند سطریں ملاحظہ ہوں:

> ''ہانکا کی کہانی میں اخلاقی حکایت کی سادگی ہے اور طریقہ کار میں فنتاسی کی بخشی ہوئی وہ آزادہ روی ہے جو حقیقت نگاری کا ڈسپلن اور اس کے نفسیاتی تقاضوں کو پورا کرنے میں مانع ہے۔
>
> ایک پیچیدہ صورت حال کو جب ایک اخلاقی حکایت کی سادگی عطا کی جاتی ہے تو آرٹ Redutionism کا شکار ہو جاتا ہے، اور تمثیلی استعارہ جو یہاں شکار اور شکاری کا ہے، انسانی صورت حال میں رہی ہوئی مقابلے اور تصادم، بغاوت اور ہزیمت، للکار اور مقاہمت کی برسرِ پیکار طاقتوں سے بلند ہونے کا ذریعہ نہیں بلکہ صرف نظر کرنے کا بہانہ بن جاتا ہے۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ وارث علوی اس کہانی میں خوف و وحشت کی وہ فضا محسوس کرنے سے قاصر رہے جو مصنف نے ہانکا کا استعارہ وضع کر کے پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے انھیں اس

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۳۲۵

میں اخلاقی حکایت کی سادگی نظر آرہی ہے۔اس افسانہ میں روایتی اسلوب سے انحراف کرتے ہوئے ایک نئے انداز سے کہانی بیان کی گئی ہے۔یعنی یہ کہ افسانے میں بیان کنندہ یا تو ہمہ داں راوی ہوتا ہے یا پھر متکلم راوی لیکن اس میں ان دونوں اقسام میں سے کسی کا استعمال کرنے کے بجائے حاضر راوی کے ذریعہ مرکزی کرادر کی کہانی سنائی گئی ہے۔جس میں تخاطب کا انداز پیدا ہو گیا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مرکزی کردار پر گزرے ہوئے واقعات اس کے لیے قصہ پارینہ ہو چکے ہیں اور اس کی یاداشت میں محفوظ نہیں رہ گئے اس لیے اس کے گوش گزار کیا جارہا ہے۔لیکن وارث علوی نے اس پہلو کو تشنہ چھوڑ دیا ہے کیوں کہ وہ افسانے میں بیان کنندہ کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتے ان کا خیال ہے کہ کہانیاں ماضی میں ہی بیان کی جاتی ہیں افسانہ میں کوئی بھی صیغہ استعمال کیا جائے وہ ہمیشہ زمانہ حال کا ہی صیغہ ہوتا ہے اور اسی لیے افسانے کو جب ہم اپنی زبان میں بیان کرتے ہیں تو زمانہ حال ہی ہوتا ہے۔

۷۰ کے بعد کہانی پن کی روایت کی توسیع کرنے والے افسانہ نگاروں میں انجم عثمانی کا نام اہمیت کا حامل ہے۔''ایک ہاتھ کا آدمی'' اس سلسلے کی ایک عمدہ مثال ہے۔اس میں انھوں نے کہانی پن کی روایت سے چیدہ چیدہ خیال لے کر نئے تخلیقی فارم میں برتنے کی کوشش کی ہے۔جس میں اساطیری فضا قائم کرکے پر تجسس بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔سلیم شہزاد نے اس میں طلسم ہوش ربا کی حکایت ''پیر تسمہ پا'' کے داستانی رنگ کی شمولیت اور نئی کہانی سے منسوب کرتے ہوئے اپنے موقف کا اظہار یوں کیا ہے:۔

> ''جدید افسانہ ایسے داستانی واقعات کی شکلیں بدل بدل کر جدید زندگی کی تہہ داریوں اور ان میں گھرے ہوئے فرد کے مسائل کے اظہار کے لیے انھیں برت رہا ہے۔موجودہ عصر کے مسائل فرد اور بے سمت ہجوم کے مسائل ہیں چنانچہ ادب کے توسط سے صحافیانہ اسلوب کو بروئے کار لاکر پیش آمدہ حقائق کا بیان، زندگی سے ماخوذ کسی حقیقت کا محض ایک سطحی اظہار نہیں بلکہ ہمہ گیر و ہمہ جہت تہہ در تہہ طبعی، نفسی، معاشی سیاسی اور مذہبی مسائل کے فرد اور

مجموع پر یکساں اثر اندازیوں کا نئے لسانی اسالیب، تمثیل، استعارہ، علامت اور آفاقی حوالوں کے پیرایوں اور یک رخی حقیقت نگاری کے بجائے ماورائے حقیقی زاویوں میں مذکورہ مسائل کی فن کارانہ پیش کش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ جدید افسانے کی یہ قدامت لسانی برتاؤ اور فنی طریق کار سے متلازم اس کے داستانی، حکایتی، تمثیلی اور اسطوری فضا تخلیق کرنے سے مماثلت و مطابقت رکھنے کا دوسرا نام ہے۔ یہ فضا انجم عثمانی کے افسانے ''ایک ہاتھ کا آدمی'' پہ اول تا آخر چھائی ہوئی ہے یہ ایک نامعلوم بستی کی کہانی ہے۔ جس کے تمام باشندے اس کہانی کے کردار ہیں بستی کا الف، ب، ج کچھ نام نہ دے کر انجم عثمانی سے اسے واقعی قدیم داستان کی ایسی بستی بنا دیا ہے جو لامکاں میں کہیں واقع ہے اور اس لامکانی کے سبب افسانے کی مخصوص بستی کسی بھی عام بستی کے مماثل ہو گئی ہے۔''[1]

یہ تجزیہ افسانہ کی تفہیم میں اس اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے کہ تجزیہ نگار نے اسے داستانوی فضا سے ہم آہنگ کر کے اس کے علامتی معنی اس طرح واضح کیے ہیں کہ افسانہ کا سیاسی رخ سامنے آجاتا ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ ایک ہاتھ والے نامعلوم شخص کے ظہور کے بعد بستی والوں کا بائیں ہاتھ سے کام کرنا اور رفتہ رفتہ پوری بستی کا تمام کاموں کے لیے بائیں ہاتھ کا استعمال کرنا اس المیہ کو واضح کرتا ہے کہ جب لوگ کسی نامعلوم تسلط کی زد میں آ کر عقل و خرد سے عاری ہو جاتے ہیں اور کسی مصلحت کو خاطر میں نہیں لانا چاہتے ہیں۔ اس کے علاوہ مصنف نے بائیں ہاتھ سے کام کرنے کی توجیہ تلاش کرنے کے لیے قرآن میں بیان کی گئی تشبیہات کی طرف رجوع کیا ہے۔ جس طرح اصحاب میمنہ کے متعلق خوش خبری اور اصحاب مشئمہ کے لیے عذاب کی تنبیہ کی گئی ہے اسی کو رمزیہ پیرایہ اظہار عطا کر کے بائیں ہاتھ سے کام کرنے والوں کے انجام کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ افسانے کے متعلق ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ قصہ کا رشتہ جاتک اور قدیم داستان سے استوار کرنے

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۳۳۲

کے باوجود قصہ گوئی کے لیے قدیم اسلوب کے بجائے جدید اسلوب کا سہارا لیا ہے۔ جس میں طنز، تمثیل اور استعاروں کی آمیزش ہے۔

نئے اردو افسانے میں بسا اوقات بیانیہ مختلف مدارج سے گزرتا ہوا شعوری یا غیر شعوری طور پر ایسے شاہ راہ پر نکل پڑتا ہے۔ جس پر گرفت پانے کے لیے نقاد کو نئے تنقیدی اصطلاحات و نظریات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اردو شعر و ادب میں ماقبل کے متون سے استفادہ کی روایت قدیم ہے لہذا اردو افسانے میں بھی ماقبل کے متون کو اپنے مخصوص نصب العین کے مطابق علامتی و استعاراتی پیرایہ میں ڈھال کر لکھنے کی کوشش کی گئی، اردو افسانے میں ماقبل کے متون کی بازگشت موضوعات، پلاٹ اور کرداروں کی سطح پر نظر آتی ہے۔ ایسے افسانوں کا تجزیہ مابعد جدید تنقیدی نظریات کے تحت وجود میں آنے والے تنقیدی نظریہ ''بین المتونیت'' کا اطلاق کر کے کیا گیا جو متن تشکیل دینے کے تمام ادبی و لسانی حوالوں سے سروکار رکھتی ہے۔ چنانچہ انور قمر کے افسانے ''کابلی والا کی واپسی'' میں ٹیگور کے افسانہ کابلی والا سے براہ راست استفادہ کیا گیا ہے لیکن بلراج کومل نے اس افسانہ کے تجزیہ میں بین المتونیت کی اصطلاح کا ذکر کیے بغیر دونوں افسانوں کے ظاہری و معنوی انسلاک کا ذکر کیا ہے۔ اسی لیے اس تجزیے کے متعلق قیصر شمیم کا یہ اعتراض بجا معلوم ہوتا ہے کہ ''اس تجزیے میں افسانے کی تکنیک اور اسلوب سے بحث شروع نہیں کی گئی بلکہ ''کابلی والا'' کے تقابل سے شروع کی گئی ہے اس لیے ساری بحث اصل موضوع سے ہٹ گئی ہے۔ اس کے تفصیلی تقابل سے چند سطریں ملاحظہ ہوں۔

> ''انور قمر کے افسانہ 'کابلی والا کی واپسی' اور ٹیگور کا افسانہ 'کابلی والا' ایک ناگزیر اور نا قابل تردید رشتے میں منسلک ہیں۔ دونوں افسانوں میں کابلی والا بطور کردار کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی شخصی خصوصیات انور قمر کے افسانے میں کم و بیش وہی ہیں جو ٹیگور کے افسانے سے ابھرتی ہیں۔ دونوں افسانوں میں کچھ اور مشترکہ عناصر بھی ہیں ٹیگور کے افسانے کا راوی افسانے کے آغاز سے انجام تک موجود ہیں۔ انور قمر کے افسانے کا راوی بظاہر غیر

موجود بھی نہیں ہے اور ٹیگور کے افسانے کے انداز میں انور قمر کے افسانے میں شروع سے آخر تک موجود بھی نہیں ہے۔ انور قمر کے افسانے میں راوی صرف ان حصوں میں اپنے وجود کا احساس کراتا ہے جو ٹیگور کے راوی کے مستقل جائے قیام سے متعلق ہیں۔ دونوں افسانوں میں راوی ایک ہمدرد انسان دوست کی حیثیت سے ابھرتا ہے۔"[1]

مندرجہ بالا تجزیہ سے دونوں افسانے کی مماثلتیں سامنے آتی ہیں تاہم دونوں کے مابین چند تضادات بھی ہیں جس کی وضاحت تجزیہ نگار نے کی ہے۔ ٹیگور کے افسانے میں کابلی والے پر قتل کا الزام جس مسئلہ کے تحت عائد ہوا تھا انور قمر کے افسانے کے کابلی والے کے مسئلہ سے مختلف ہے۔ پہلے قاتل کو آٹھ برس کی سزا ہوئی تھی لیکن انور قمر کے کابلی والے کو اکیس سال کی سزا دی گئی۔ اس طرح کے تضادات کی معنویت دونوں افسانوں کو مد مقابل رکھنے کے بعد ہی واضح ہو سکتی ہے ورنہ علیحدہ کر کے پڑھنے کی صورت میں یہ تفصیلات غیر اہم معلوم ہوتی ہیں۔

پہلے سے موجود فن پاروں سے رشتہ منسلک کر کے ایک نیا متن تشکیل دینے کے پس پردہ مصنف کی کوئی تخلیقی اور تخیلاتی داؤ پیچ پوشیدہ ہوتی ہے تب ہی وہ سابقہ متون کی طرف رجوع کرتا ہے۔ تہذیبی و ثقافتی روایت کی تبدیلیاں، سیاست و معاشرت کے بدلتے رویے کی عکاسی کے لیے اور بعض دفعہ حضرت انسان کی لا محدود ترقیوں کے باوجود ہونے والی فطری پستی کے بیان کے لیے سابقہ متون، اساطیر و دیو مالا قدیم قصوں کا ازسر نو تشکیل و تعمیر کے مراحل سے گزار کر نیا متن تعمیر کیا گیا ہے مثلاً سریندر پرکاش کے "بجوکا" میں براہ راست پریم چند کے ناول کے مرکزی کردار ہوری کو مرکزی کردار کے طور پر اس کے بدلے ہوئے احوال کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ اسی طرح انور قمر نے بھی "کابلی والا کی واپسی" میں بھی ٹیگور کے افسانے سے رشتہ جوڑ کر کابلی والے کے حوالے سے ہندوستان کی وسیع المشربی کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۲۶۳

نئے افسانے میں ساخت اور ہیئت میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ واقعاتی سطح پر بھی تبدیلیاں پر بھی ہوئیں یعنی کہانی پن اور کرداروں کے وجود کی واپسی ہوئی تو واقعہ نگاری کے ذریعہ بھی یہ احساس دلایا گیا کہ قدیم بیانیہ کا راوی اور کردار نئے افسانے میں داخل ہونے کی کوشش کر رہا ہے اس طرح روایت سے وابستگی کا احساس بھی پیدا ہوا۔ مثلاً چودھری محمد علی ردولوی نے اپنے افسانہ ''سبزوادی کا خواب'' میں جو کردار وضع کیے ہیں وہ داستان گو ہیں غائب راوی کی زبانی ان کے معرکہ آراء داستان گوئی کے احوال کے متعلق معلوم ہوتا ہے۔ جن کی تفصیل یہ ہے کہ ان میں سے پہلا داستان گو دیو مالائی کہانیاں سنانے میں مہارت رکھتا ہے، دوسرا داستان گو مذہبی واقعات لیکن تیسرا داستان گو حلیہ کے اعتبار سے اور کہانیاں سنانے کے اعتبار سے ان دونوں سے مختلف ہے وہ غیر ملکی معلوم ہوتا ہے، یہ مارکس اور لینین کے مہم جو ساتھیوں کے قصے سناتا ہے اور چوتھا داستان گو کلین شیو اور نوجوان ہے۔ مصنف نے ان چاروں کرداروں کی تعمیر اور شناخت متعین کرنے میں ثقافتی عرصہ، اقدار و روایات کی تفریق اور تہہ دار علامات پوشیدہ رکھی ہیں۔ لیکن اس افسانہ کے تجزیہ نگار کامل قریشی نے افسانہ کا خلاصہ بیان کرکے تکنیک یا اسلوب کے نام پر چند ریڈی میڈ جملوں میں بات ختم کردی ہے مثلاً:

> ''..........افسانے کے مجموعی تاثر کی روشنی میں افسانہ نگار کے فنی حسن اور اسلوب بیان کی داد دینی پڑتی ہے کہ اس نے انسانی نفسیات کے لطیف و نازک پہلوؤں کا تجزیہ جس خوبی سے کیا ہے وہ افسانے کی جان بن گیا ہے۔ اظہار و بیان کی خوبی کے ساتھ افسانے کا آہنگ اور مخصوص فضا جو افسانہ نگار نے اپنی زبان سے تیار کی ہے وہ بھی قابل داد ہے۔ زبان کا استعمال، الفاظ کی نشست اور جملوں کی ساخت اپنی معنویت کے اعتبار سے ذہنوں پر جو تاثر چھوڑ جاتے ہیں وہ افسانے کو دلکش بنانے، اس میں دلچسپی پیدا کرنے اور اسے ابھارنے میں مدد دیتے ہیں۔'' [۱]

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۳۰۸

"اظہار و بیان کی خوبی"، "افسانے کا آہنگ" اور "مخصوص فضا" جیسے الفاظ کسی بھی افسانے کے لیے تعمیمی طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ تجزیہ نگار و نقاد کی ذمہ داری ہے کہ کہانی میں بیان کردہ حوالوں کی مدد سے واضح کرے کہ اس کی نوعیت کیا ہے اور اس تجزیہ میں انہیں عناصر کا فقدان ہے۔ اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ اس میں بیانیہ پر مصنف کی گرفت مضبوط ہے اس کی اثبات میں کہانی کا وہ حصہ سامنے رکھا جا سکتا ہے جب راوی نے داستان گو کی مناسبت سے جلتا ہوا الاؤ بھی دکھایا ہے جو قاری کی حس کو مہمیز کرتا ہوا عہد قدیم میں لے کر چلا جاتا ہے۔ اسی طرح داستان گوئی میں قصوں کی نوعیت سے کرداروں کے عمروں کا تعین یعنی دیو مالائی کہانی سنانے والا داستان گو اتنا ضعیف ہے کہ اس کی پلکیں اور بھوئیں تک سفید ہو گئی ہیں۔ چوتھا داستان گو نوجوان اور کلین شیو ہے اسے سرمایہ داری اور مستقبل کی فکر جیسے مسائل درپیش ہیں اور پھر اسی طرح دوسرے افراد کے حلیے اور قصے بھی زمانی اعتبار سے قدیم و جدید مسائل پر مبنی ہیں اس ضمن میں تجزیہ نگار کامل قریشی نے اچھی بات کہی ہے کہ:

> "ان کرداروں کا ماحول اور پس منظر جاننے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ ہر کردار بذات خود ایک دور ہے ایک نظریہ ہے اور ایک عہد کی تصویر ہے۔" [۱]

اس طرح اس افسانہ کے واقعہ نگاری میں ہی یہ احساس جاگزیں کر دیا گیا ہے کہ نیا افسانہ واقعات، کہانی پن، کردار نگاری، زبان و بیان کی سطح پر روایت سے رشتہ استوار کر رہا ہے۔ بعض جگہوں پر طنزیہ فقرے بھی وضع کیے گئے ہیں جو ذومعنی ہیں، چوتھا داستان گو جس نوجوان کی کہانی سناتا ہے وہ بے روزگاری سے تنگ آ کر اپنی ڈگریوں پر شمع روشن کر کے قسم کھا کر نکلتا ہے کہ اب ان کے سہارے وہ زندگی کا سفر طے نہیں کرے گا اس کے اس رویے سے ایک تو یہ مطلب واضح ہوتا ہے کہ اب اعلیٰ تعلیم محض معاشی بدحالی کی درستگی کے لیے حاصل کی جاتی ہے۔ اس سے قوم و ملک کی ترقی، اخلاق کی بلندی کا کوئی سروکار نہیں یہ سب ثانوی درجہ کی

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۳۷۶

چیزیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ دنیا کا فریب انسان کو تمام علم و معرفت کو نذر آتش کر دینے پر آمادہ کر دیتا ہے جہاں وہ انسانیت کے جذبے سے بھی عاری ہو جاتا ہے جس طرح وہ نوجوان پستی کے اس مقام پر پہنچ جاتا ہے کہ وہ ایک لڑکی کو اخلاقی زوال کا شکار کر دیتا ہے اور عریانیت پر آمادہ کر ڈالتا ہے۔

انور کنول کا افسانہ ''ایک شب کا فاصلہ'' موضوع کے اعتبار سے اساطیری پہلو لیے ہوئے ہے۔ قصص اسلامی اور آسمانی صحیفے کے واقعات کا پرتو اس افسانہ میں موجود ہے۔ کرداروں کے ناموں اور اسلوب پر بھی قدیم متون میں مستعمل اسلوب بیان کی جھلک موجود ہے۔ لیکن مصنف نے اسے اخلاق درس و تبلیغ کے لیے نہیں بلکہ آمریت اور ظلم و جبر کی عکاسی کے لیے علامتی پیرایہ میں منقلب کر کے پیش کیا ہے۔ دیوندر اسر نے اس افسانے کے تجزیے میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ افسانوی ادب کے بیانیہ اور دیگر شعبوں کے بیانیہ کی حدیں مٹ رہی ہیں اس لیے اس افسانہ کی زبان بھی بدلی ہوئی ہے اور یہ بدلی ہوئی زبان قدیم بیانیہ سے قریب تر ہے۔ یہ افسانہ محض واقعات کی تفصیل نہیں بلکہ حقائق کی تصوراتی تصویر ہے کہ وہ حادثات جو مصنف کی آنکھوں کے سامنے رونما نہیں ہوئے مگر پھر بھی وہ ان سب سے واقف کار کی حیثیت سے بیان کر رہا ہے تجزیہ نگار کی توضیحات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ منشائے مصنف کو فن پارے سے منہا کرنے کے حق میں نہیں اور نہ چیزوں کی اختصاص کو رد کرنے کے حق میں ہے اس ضمن وہ رقم طراز ہیں:۔

> ''یہ سیاسی افسانہ نہیں ہے سیاست اس کا موضوع ہے سیاست پوری زندگی پر حاوی ہوتی جا رہی ہے۔ آفاقیت کے نام پر ہم کسی تخلیق کی عصریت یا مقامیت کو نظر انداز نہیں کر سکتے بشرطیکہ واقعات اور کردار، فکر اور جذبہ ایک مکمل پیٹرن کی شکل اختیار کر لیں جیسا کہ اس افسانے میں کیا گیا ہے۔ اور جب ایسا ہوتا ہے تو مصنف کے رویے اور نظریے کو سیاسی یا غیر ادبی قرار نہیں دیا جا سکتا۔'' [1]

---

[1] نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۲۱۵

تجزیہ نگار کے اس وضاحت سے موضوع کو سمجھنے میں مکمل طور پر مدد نہیں ملتی کیونکہ افسانہ کی پوری فضا اساطیری ہے جس کی وجہ سے افسانہ معمول سے پرے ایک الگ نوعیت کے بیانات پر مشتمل ہے جس میں واضح طور عہد نامہ عتیق کے واقعات سے مثالیں دی گئی ہیں لیکن ان سب کی شمولیت سے پیدا ہونے والی معنویت کو اجاگر کرنے کے بجائے دیوندر اسر مزید لکھتے ہیں:

"ایک شب کا فاصلہ میں کسی نئی علامت کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ یہ علامتیں عام ہیں اور انھیں معنی میں انھیں استعمال کیا گیا ہے جو عام فہم ہو چکی ہیں۔ اس لیے یہ نہ Multi Diversion ہیں اور نہ ہی Multi meaning۔ جو علامتیں استعمال میں لائی گئی ہیں ان کے معنی متعین ہو چکے ہیں۔ جیسے آفتاب، روشنی، غار، نیند، رات وغیرہ آفتاب اندھیرے کے برخلاف روشنی، رات کے مقابلے میں صبح .... قید و بند جہالت کی علامت ہے وہ لوگ جو اس غار میں پڑے ہوئے ہیں جبر کا شکار ہیں۔ آمریت نے جن کے فکر اور ارادے اور عمل کی آزادی چھین لی ہے۔"[۱]

افسانے کی علامتوں کے سطحی یا واضح ہونے کی طرف جو اشارے کیے گئے ہیں وہ افسانے کے سیاق میں ضرور ابھرے ہو سکتے ہیں لیکن من حیث المجموع ان علامات کو ابھرا کہنا صحیح نہیں۔ زمان و مکاں کے متعلق تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ "یہ ضرور ایک مخصوص خطۂ زمین کے واقعات سے عبارت ہے لیکن ایک شب کا فاصلہ صدیوں کا فاصلہ بن جاتا ہے"۔ اس بیان میں بھی غلط فہمی شامل ہے کیوں کہ واقعہ کی نوعیت اور کرداروں کے حلیہ کو دیکھتے ہوئے کسی بھی خطۂ ارض سے انھیں وابستہ نہیں کیا جا سکتا ہے جو اصل میں دنیا کی سرزمین پر موجود ہے۔

زیر بحث کتاب میں شامل تمام افسانوں کے تجزیے میں مشتاق مومن کے افسانے "مردم گزیدہ" کا تجزیہ کئی اعتبار سے اہم ہے اس میں موضوع کی وضاحت، افسانے کے اسلوب، تکنیک اور کرداروں کے

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۲۱۷

اعمال وافعال کے وسیلے سے ان کی نفسیات کی پیچیدگیوں تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مغنی تبسم نے آزادانہ طور پر افسانے کی تنقیدی شعریات کا اطلاق افسانے پر کر کے ایک ایک جز پر تفصیل سے بحث کی ہے جو براہ راست اس متن سے متعلق ہے۔ ورنہ بعض تجزیے ایسے ہوتے ہیں کہ تمام نظریات ور جحانات کی تفصیل بیان کرنے کے بعد تجزیہ نگار مجموعی طور پر چند جملے متن کے متعلق بھی کہہ دیتا ہے۔ بہر حال مغنی تبسم کا یہ تجزیہ ان عیوب سے پاک ہے۔ موضوع کی تلخیص، کردار نگاری اور افسانہ کے اسلوب کے متعلق انھوں نے جن نکات کی توضیح کی ہے وہ قابل ذکر ہیں۔ افسانے کے مرکزی کردار ڈاگی کے نامانوس رویوں کے پس پردہ جو عوامل کار فرما ہیں ان میں انسانی قربت کی عدم موجودگی سب سے اہم ہے، جس کی وجہ سے وہ متمدن ہونا تو دور انسانی رہن سہن، طور طریقوں سے بھی نابلد ہے۔ ڈاگی ماں کی ممتا اور باپ کی شفقت سے سے محروم رہنے کی وجہ سے سادیت پسند ہو جاتا ہے۔ ایک کتیا کا دودھ پینے پر مجبور ہونے اور پلوں کے ساتھ خوش رہنے کی عادت نے اسے اس سماج سے بے نیاز بنا دیا تھا جس میں استحصال و خود غرضی عام ہے مغنی تبسم اس کی حرکتوں کی معنی خیزی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ڈاگی کے کھیل بھی کچھ ایسے تھے۔ وہ مذہب کے نام پر ایک دوسرے کا خون بہانے والے انسانوں کا خاک اڑاتا ہے۔ کہانی میں فساد کی جو تمثیل پیش کی گئی ہے اس کی علامتی سطح عام بچوں کی ذہنی استعداد سے اونچی ہے۔ ہاتھ جوڑے ہوئے بچے ہندوؤں اور ہاتھ باندھے ہوئے بچے مسلمانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ہاتھ جوڑنے اور ہاتھ باندھنے سے تہذیب اور شائستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ پھر سانپ کی علامت ہے جو زبان کو ڈس کر ان کے اندر چھپی ہوئی بہیمت کو باہر لے آتا ہے۔''[1]

مندرجہ بالا اقتباس میں ڈاگی کی معصومانہ حرکتوں سے سامنے آنے والے معنی خیز نتائج کا بیان ہے

---

[1] نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۳۳۰

لیکن افسانے کے آخر میں ڈاگی جب ایک کتے کو پتھر مارتے ہوئے تماش بینوں کو دیکھتا ہے تو اس کی معصومیت ایک احتجاجی شکل میں تبدیل ہو جاتی ہے اور وہ غراتے ہوئے ان پر حملہ کر دیتا ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ مصنف نے کہانی کے آخر میں ڈاگی کو انسان سے جانور کا روپ اختیار کرتے ہوئے نہایت ہی حرکی اور جاندار تصویر پیش کی ہے اور اس معصوم کا پتھر پھینکنے والوں پر حملہ کرنا ظلم کے خلاف ایک ذمہ دارانہ فطری اور مستند ردعمل ہے۔ اسی وجہ سے اسے بیانیہ کے بجائے پینٹ اور برش سے بنائی گئی تصویر کے مترادف قرار دیا گیا ہے۔

افسانے کے اسلوب اور تکنیک کے متعلق مغنی تبسم لکھتے ہیں:

> ''اس کہانی کا انداز اور اسلوب تجریدی کہانیوں سے مختلف ہے۔ اس میں قصہ پلاٹ اور کردار سبھی موجود ہیں۔ بعض اوقات جب فن کے نئے تجربے فیشن بن کر اپنی ندرت اور افادیت کھو دیتے ہیں اور ایک گھٹن کا سا احساس ہونے لگتا ہے تو قدیم اسالیب کی بازیافت ہوا کا کام کر جاتی ہے اس کہانی کو بھی پڑھ کر ایسی ہی تازگی محسوس ہوتی ہے۔
>
> افسانہ نگار نے اس کہانی میں زبان سے وہی کام لیا ہے جو مصور رنگوں اور برش سے لیتا ہے لیکن جو تصویریں اس نے بنائی ہیں وہ متحرک اور رواں دواں ہیں۔ بیان واقعات کا پیرایہ جذباتی نہیں بلکہ معروضی ہے لیکن اس پر بے حس معروضیت کا الزام بھی نہیں لگایا جا سکتا۔ جملوں کے تیور مصنف کے گہرے احساس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ہر بیان میں Irony زیریں لہر کی طرح موجزن ہے۔ لفظوں کو بہت سوچ سمجھ کر برتا گیا ہے۔ ایجاز اور ایمائیت کے ساتھ تہہ در تہہ معنی کی سطحیں پیدا کرنا مشتاق مومن کے اسلوب کا خاص وصف ہے جو خوبی پلاٹ میں کفایت وقوعات کی صورت میں نظر آتی ہے ویسی خوبی کفایت الفاظ کے ذریعہ اظہار میں پیدا کی گئی ہے۔''[1]

۱۔ نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۲۳۱۔۲۳۲

اس افسانے کے تناظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ نئے افسانے میں صرف کہانی پن کی واپسی نہیں ہوئی بلکہ اس کی تجدید بھی ہوئی کیوں کہ ڈاگی اگرچہ انسان ہے مگر جانوروں کے درمیان پرورش و پرداخت پانے والے اس انسان کی حیثیت بھی ایک بے زبان مخلوق کی سی ہو جاتی ہے۔ اس طرح واقعات کی ارتقاء میں بے زبان کرداروں کے بامعنی حرکات وسکنات معاون ثابت ہوتے ہیں لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ کہانی پن کا عنصر صرف واضح اسلوب کے بجائے علامتی اور استعاراتی اسلوب کے ذریعہ بھی پیدا کیا جاسکتا ہے۔

اسی طرح انور خان کے افسانہ ''اپنائیت'' میں سوائے ابہام کے اور کوئی علامت، استعارہ یا تمثیل نہیں ہے صرف ایک مبہم سی فضا اور چند لمحوں کے مکالمے پر افسانہ کی بنیاد قائم ہے اور مصنف نے مکالموں کے ذریعہ ہی کہانی پن کے عنصر کو پروان چڑھایا ہے۔ جس کے متعلق شمس الحق عثمانی کا خیال ہے کہ اس میں کہانی بولتی ہوئی محسوس ہو رہی ہے۔ اس افسانے میں بھی گزشتہ چند افسانوں کی طرح صیغہ حال میں کہانی بیان ہو رہی ہے اسی لیے محمود ہاشمی نے اس افسانے میں بیانیہ کی عمل آوری کے بجائے Heppening یا وقوعی اظہار کی کارگزاری کو زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ اس افسانے کے تجزیے میں وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''ہمارا جدید تر افسانہ نگار، اپنے پیش رووں کے مقابلے میں افسانے کی ظاہری اور باطنی ہیئت کا بالکل مختلف تناظر رکھتا ہے۔ اس کے یہاں Subjectivity ہے۔ لیکن اس کی نوعیت مختلف ہے اس سے قبل انور سجاد، بلراج مینرا کے یہاں افسانوی Persona جس داخلی کش مکش کی داستان کو خوبصورت اور تاثر خیز الفاظ میں بیان کرتا تھا، اس میں افراط ذات یا Inflation Of The Self کی صورت نمایاں ہوتی تھی، کہیں کہیں یہ Self بیرونی دنیا کی واردات کا ردعمل بھی بن جاتا تھا، کہیں یہ Persona داخلی آزادی، جبر کے خلاف رومانی طرز کی بغاوت کا اظہار ہوتا تھا۔۔ لیکن وہ افسانہ وقوعہ نہیں

بلکہ سوچے سمجھے نکھرے اور بپھرے ہوئے اسلوب کا نمائندہ تھا۔'' ۱

اس سے واضح ہوتا ہے کہ افسانے کی اثر پذیری غیاب کے بجائے حضور میں مضمر ہے۔ اگرچہ غائب راوی کے بیانات میں ہمہ گیریت ہوتی ہے مگر توثیق حاضر شخص کے بیانات کو ملتی ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ جدید تر افسانہ کا پرسونا اپنے پیش روؤں کے طریقہ کار کو مکمل طور پر رد نہیں کرتا مگر بیرونی تسلیم شدہ حقائق کو اپنے عقل وشعور کی کسوٹی پر پرکھ کر ہی قبول کرتا ہے۔ اسی جانچ اور پرکھ کے رویے نے افسانہ کو انسانی روابط واقدار کے یک رکے پہلو کے بجائے وسیع تناظر عطا کیا ہے۔

اردو افسانہ کی عملی تنقید میں عابد سہیل کی کتاب ''اردو فکشن چند مباحث'' کو کئی اعتبار سے اہم مقام حاصل ہے۔ اول یہ کہ اس میں انھوں نے افسانے کی شعریات وسیع تناظر میں متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ دوسرے یہ کہ افسانے کو تیسرے درجہ کی صنف سخن قرار دینے والی تحریروں کے جواب میں انھوں نے فکر انگیز مباحث تحریر کیے ہیں جس میں شمس الرحمٰن فاروقی کے ذریعہ اٹھائے گئے کئی سوالات کے جواب فراہم کیے اور اس بات کو ثابت کیا ہے کہ افسانہ وقت کے چوکھٹے میں قید نہیں ہے اس میں انقلابی تبدیلیاں بھی ہو سکتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ انھوں نے سات اہم افسانوں کے عملی تجزیے پیش کیے ہیں جن کی تفصیل آئندہ صفحات میں آئے گی اور ساتھ ساتھ اس کتاب کی دوسری خصوصیات بھی سامنے آئیں گی۔ فی الحال افسانوی بیانیہ پر ان کی رائے ملاحظہ ہو:

''افسانہ آزاد صنف سخن یوں ہے کہ اس کا کوئی فارم متعین نہیں ہے، اسے ماضی، حال اور مستقبل یعنی تینوں زمانوں میں لکھا جا سکتا ہے، کوئی واقعہ کوئی خیال، خیال کی کوئی لہر اس پر پابند نہیں، سکہ بند یا ٹکسالی، بجی سجائی کھردری اور حد یہ ہے کہ غلط زبان تک سے اسے گریز نہیں، تاریخ جغرافیہ، سماجیات، نفسیات سائنس غرض سارے علوم اور ان کا فقدان، حد یہ

۱۔ نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتب گوپی چند نارنگ، ص: ۴۴۰

کہ مکمل جہالت تک، اس کی دنیا بن سکتے ہیں۔ ایک ہی افسانہ میں زمان ومکان بدل سکتے ہیں۔ پہلے کلائمکس پر بہت زور دیا جاتا تھا، اب زندگی میں شاید کلائمکس کی نوبت آتی ہی نہیں، کہ وہ ایک نہج پر اپنے اختتام کو پہنچ نہیں پاتی کہ دوسری نہج شروع ہو جاتی ہے، جس کی وجہ سے کلائمکس دھیرے دھیرے تحلیل ہو جاتا ہے اور افسانہ ختم وہاں ہوتا ہے جہاں کلائمکس نام کو نہیں رہ جاتا۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ افسانہ فارم اور ہیئت کا پابند نہیں بلکہ نئے امکانات کا اسیر ہوتا ہے اور دوسری اصناف کے مقابلے میں افسانہ کی ہیئت میں تجربے کرنے کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ عابد سہیل نے جس موقف کا اظہار کیا ہے اس کے مطابق تفصیلات سے گریز شاعری کا عجز ہے اس کا حسن نہیں، اسی فقدان کے نتیجے میں وہ مختلف النوع اشیاء کو گرفت میں لانے سے قاصر ہے۔ واضح رہے کہ یہ شمس الرحمن فاروقی کی اس بات کا ردعمل ہے جو انھوں نے اپنی کتاب ''افسانہ کی حمایت میں'' افسانہ اور شعر کے تقابل میں کہا تھا کہ جو بات دو مصرعوں میں بیان ہو سکتی ہے وہی بات افسانہ میں کئی کئی صفحات میں بیان ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ معنی کے اعتبار سے لامحدود ہونے کی صلاحیت بھی شاعری میں اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ نثر کے بہت زیادہ قریب آجائے۔ اس لیے شاعری میں علامت، استعارہ، پیکر تراشی کے سہارے تفصیلات کے اخراج کو فنکاری سے تعبیر کرنا اور اس کی بنیاد پر افسانوی ادب کو شاعری سے کم تر قرار دینا دراصل معذوریوں کو چھپانا ہے۔ اسی طرح عابد سہیل افسانہ کے کسی جزء کو مہمل نہیں کہتے خواہ وہ پلاٹ ہو یا کردار، زمان ومکان کی پابندی ہو زبان و بیان کی یا خارجی اشیاء کے شمولیت کی ان کا خیال ہے کہ اس کے تمام اجزا مل کر ہی اپنی تعبیر اور معنویت کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ زمان ومکان کی پابندی کو افسانہ کی معذوری یا پلاٹ کی تنظیم کو اس کا عجز قرار دے کر فاروقی نے افسانہ کو کم تر درجہ کی صنف کہا تھا لہٰذا زیر بحث کتاب میں انھوں نے فاروقی کے

ا۔ اردو فکشن چند مباحث، عابد سہیل، سن اشاعت ۲۰۰۰، ص: ۱۰۸

اعتراضات کو دلائل کے ساتھ رد کرنے کی کوشش کی ہے اور ساتھ ہی اپنی رائے سے بھی نوازا ہے جس کے چند پہلو درج ذیل ہیں:

۱۔ وقت کی مدد سے ہی ہر واقعہ، ہر کردار اور کہانی کا ہر موڑ استناد اور اپنا جواز حاصل کرتا ہے۔

۲۔ زمان و مکان کو تسلیم کیے بغیر کوئی قضیہ ممکن نہیں اور چونکہ افسانہ کی زبان کا ہر جملہ کسی صورت حال کی تردید کرتا ہے یا اثبات کہ اس کے بغیر دوسرا قدم کیا پہلا قدم بھی ممکن نہیں اس لیے ان کی حمایت کے بغیر پیش کیے جانے والے واقعات، کردار اور جملے زیادہ سے زیادہ ایک ہیولے کی شکل ہی اختیار کر پاتے ہیں جو افسانہ کی بنیادی تصور سے بعید ہے۔

۳۔ بیانیہ کو تسلیم کرنے کے معنی ہیں افسانہ میں وقت، مکان، واقعہ اور کردار کو اس کے ناگزیر جزو کی حیثیت سے قبول کرنا۔

۴۔ افسانہ میں واقعات کی ناگزیریت ہی امکان کو حد امکان میں لاتی ہے۔ افسانہ اپنی ناگزیریت کا جواز خارج سے ضرور حاصل کرتا ہے لیکن اس کے بعد وہ ایک خود مختار اکائی بن جاتا ہے اور اس کی یہ خود مختاری ہی اسے حالات اور وقت کی تبدیلی کے باوجود قائم رکھتی ہے۔

مندرجہ بالا نکات سے افسانہ کے متعلق عابد سہیل کے نظریات کا اندازہ ہونے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ذریعہ کیے گئے تجزیوں کا جائزہ لیا جائے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ انھوں نے ان نظریات کا اطلاق افسانہ پر کس حد تک کیا ہے۔ تجزیے میں پلاٹ کی ترتیب و تنظیم، کرداروں کے رویے، زبان کی نوعیت اور تکنیک کی نشاندہی یا جدید افسانے میں واقعیت یا کہانی پن اور روایت سے وابستگی کے عناصر تلاش کیے ہیں یا نہیں۔ تجزیے کے لیے منتخب کردہ افسانوں سے اندازہ تو یہی ہوتا ہے کہ عابد سہیل نے افسانے کے بدلتے ہوئے منظرنامے کو ذہن میں رکھ تغیر و تبدل کی باریکیوں کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے لیکن افسانہ کو زمانی جبر کا شکار ہونے سے محفوظ رکھا ہے اور مخصوص، نام نہاد نظریوں کے اطلاق سے گریز کیا ہے۔

قاضی عبدالستار کا مشہور افسانہ ''پیتل کا گھنٹہ'' روایتی اقدار کے منتشر ہونے، زمینداری کا خاتمہ اور سرمایہ داری کے ظہور پذیر ہونے کے بیانات سے منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ عابد سہیل کا خیال ہے کہ یہ سارے پہلو اس افسانہ کا موضوع ہیں لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ مصنف نے ماضی کے اس سماجی اور ذہنی عوامل کو حال کی نظروں سے دیکھا ہے۔ اسی لیے افسانہ کے پہلے پیراگراف میں ہی ایسی بساط بچھائی ہے کہ ماضی اور حال دونوں مقابل آجاتے ہیں۔ اور اس کے لیے مصنف نے لفظوں کے انتخاب اور اس کے استعمال کے لیے مختلف طرح کے جتن کیے ہیں مثلاً ایک ہی جملے میں دو قضیوں 'وقت وقت کی بات ہے'' اے گھوڑے کی دم راستہ دیکھ کے چل' کو جمع کر کے ماضی اور حال کو ایک دوسرے کے سامنے کھڑا کر دیا ہے۔ اس افسانہ کے تمام قارئین کے مطابق پیتل کا گھنٹہ فروخت ہونا ہی زمینداری کے خاتمہ کا اعلامیہ ہے۔ لیکن عابد سہیل اس نکتے کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''مصنف کے لیے یہ بھی ممکن تھا کہ وہ قاضی انعام حسین کا پیتل کا گھنٹہ فروخت نہ ہونے دیتا اور خاتمہ زمینداری کی بحالی گرانٹ، کسی قرض کی واپسی یا کسی اور طریقہ سے ان کی آبرو بچالیتا۔ لیکن ایسا کرنا افسانہ کی داخلی منطق کو منہ چڑانا ہوتا۔ مصنف نے اس افسانہ میں واقعات کو غیر متوقع موڑ دینے کی کوشش نہیں کی ہے۔ افسانہ کا ہر موڑ کرداروں کا ہر عمل اور ہر رویہ افسانہ کی اکائی سے مربوط اور اس کا لازمی جزو ہے۔''[1]

اس طرح واضح ہوتا ہے کہ عابد سہیل نے اپنے مضامین میں صنف افسانہ کی وسعت وامکانات کے متعلق جو بحثیں اٹھائی ہیں ان کا اطلاق بھی افسانہ پر کیا ہے جیسا کہ درج بالا اقتباس میں ''یوں ہوتا تو یوں ہوتا'' کے ذریعہ ایک چھوٹی سی مثال سامنے آگئی ہے۔ عابد سہیل نے اگرچہ مکتبی طریقہ کار سے گریز کیا ہے اس لیے اس تجزیہ میں افسانہ کا ہر جز زیر بحث نہیں آسکا تاہم افسانہ کی داخلی منطق کا جب وہ ذکر کرتے ہیں تو واضح

۱۔ اردو فکشن چند مباحث، عابد سہیل، سن اشاعت ۲۰۰۰ء، ص: ۱۳۸

ہوتا ہے کہ اگرچہ انھوں نے تفصیل پیش نہیں کی ہے مگر ان کی نظر پورے افسانے کی ہر ایک عنصر پر رہی ہوگی اسی لیے تو انھوں نے افسانے کے اختتامیہ جملوں کے متعلق لکھا ہے کہ اگر یہ خوبصورت تشبیہوں سے آراستہ و پیراستہ جملے مصنف نے نہ لکھے ہوتے تو افسانہ کا تاثر مزید گہرا ہوتا۔ عابد سہیل کے مخصوص لفظوں میں اس طرح کہ "ایسے دو خوبصورت جملوں کے سامنے بے بس ہو گیا ہوں۔ ان جملوں کا چابک راوی کی پیٹھ پر نہیں افسانہ کی پیٹھ پر پڑتا ہے کاش مصنف کو یہ خوبصورت جملے نہ سوجھے ہوتے"۔

اس کتاب میں شامل دوسرا تجزیہ مجید انور کے افسانے "افق اور عمود" کا ہے۔ عابد سہیل نے بڑے ہی اختصار سے افسانہ کی تمام پیچیدہ نکات کو بیان کرنے کی سعی کی ہے۔ عابد سہیل کے تنقیدی طریقہ کار کا ایک تخصیصی پہلو یہ ہے کہ وہ نئی تنقید کے زیر اثر عام ہونے والی ہیئتی، اسلوبیاتی اور لسانیاتی بحثوں سے اپنے تنقیدی ترجیحات کو متاثر نہیں ہونے دیتے ہیں۔ وہ نہ تو محض راویتی طریقوں کو افسانے کے تجزیہ کا کلیدی وسیلہ سمجھتے ہیں اور نہ ہی جدید رویوں کو فیشن کے طور پر استعمال کرتے ہیں اپنے اسی مخصوص انداز کی وجہ سے وہ پہلے موضوع سے بحث کرتے ہیں تاکہ افسانے کا خلاصہ اور مختصر پلاٹ واضح ہو سکے۔ لہذا زیر بحث افسانہ کے موضوع کے متعلق انھوں نے سوالات قائم کیے ہیں اور پہلی قرأت میں متن تک نارسائی کا اقرار بھی کیا ہے۔ ان کا خیال ہے اس افسانہ کا موضوع وقت ہے جس کی الگ الگ صورتیں افسانہ میں ابھرتی ہیں جو کبھی ایک دوسرے سے الگ معلوم ہوتی ہیں اور کبھی ایک دوسرے کو ڈھک لیتی ہیں۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں جو عمروں کے فرق کے ساتھ وقت اور زمانے کی تبدیلی یا قدیم و جدید اور لمحہ موجود کی علامت بنتے ہیں۔ اس طرح تین الگ الگ عمروں کے کردار کی موجودگی سے یہ تین نسلوں کی کہانی بن جاتی ہے۔ عابد سہیل اپنی اس بات کو وثوق کے ساتھ نہیں کہتے بلکہ قاری سے ایک سوال کرتے ہیں کہ کیا یہ تین نسلوں کی کہانی ہے؟ اس کے بعد لکھتے ہیں:

"بوڑھوں کی بستی کا باسی جس کا مستقبل ماضی میں دفن ہے، ملاقاتی جو پلٹ کر بھی دیکھ سکتا

ہے اور آگے بھی اور آٹو رکشہ ڈرائیور جس کے پاس پلٹ کر دیکھنے کے لیے شاید بہت تھوڑا
ہے لیکن مستقبل خاصا بسیط۔ کیا یہ ان کرداروں کے عمل اور ردعمل سے پیدا ہونے والے
احساسات کی کہانی ہے؟"[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں استعمال کیے گئے سوالیہ نشان سے واضح ہوتا ہے کہ تجزیہ نگار نے افسانہ کے موضوع کے متعلق حتمی رائے نہیں دی ہے لیکن اس تجزیہ کے بقیہ حصہ میں ان کا اس بات پر اصرار رہا ہے کہ افسانہ میں اگرچہ مصنف نے کرداروں کے نام اور عمروں کے متعلق کوئی معلومات فراہم نہیں کی ہے مگر صورت حال اور ردعمل سے اندازہ ہوتا ہے کہ بستی کے بوڑھے لوگ نئی نسل کے مستقبل کو محفوظ کرنے کی کاوش اور جتن میں لگے ہوئے ہیں۔ اس افسانے کے اسلوب اور زبان و بیان کے سلسلے میں تجزیہ نگار نے بڑی محنت کی ہے وہ اس طرح کہ پورے افسانہ کے جن جملوں میں فنی سقم واقع ہوا ہے اور ساتھ ہی وہ جملے جو چست اور مربوط ہیں سب کو منتخب کر کے علیحدہ علیحدہ کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کا خیال ہے کہ مصنف نے ایسے دور میں افسانہ لکھا ہے جب لوگ استعارے ٹانکنے، خوبصورت منظر بنانے اور شاعرانہ اوصاف کے حامل نثر لکھنے کو فنکارانہ کمال سمجھتے تھے لیکن مجید انور ان سے مرعوب نہ ہوئے اور سادگی سے کام لے کر نفس مضمون کو زبان کے چٹخارے پر قربان ہونے سے بچالیا۔

خواجہ احمد عباس کا افسانہ "تین مائیں ایک بچہ" بظاہر تو بہت سیدھا سادا ہے، اخلاقیات کو آرٹ بنانے کی ایک کوشش کی گئی ہے۔ اور عابد سہیل کے مطابق اس میں بہت سی فنی خامیاں ہیں کرافٹ کی کمی، طویل جملے اور وضاحتیں وغیرہ لیکن افسانے کے چھوٹے سے کینوس پر متعدد کرداروں کی تصویروں میں سے ہر ایک کی موجودگی کا سبب دریافت کر لینا اتنا ہی مشکل عمل ہے جتنا کہ ان سب کو وضع کر کے بامقصد بنانا۔ لیکن افسانہ نگار اور تجزیہ نگار دونوں نے جس پل صراط سے گزر کر کرداروں کی خصوصیات اور ان کی نفسیات کو بیان کیا ہے

۱۔ اردو فکشن چند مباحث، عابد سہیل، سن اشاعت ۲۰۰۰، ص:۱۳۶

ووان کی گہری فکر کا ثبوت ہے۔ عابد سہیل کا خیال ہے کہ تینوں ماؤں میں ایک مماثلت یہ ہے کہ تینوں کے بچے ناجائز ہیں لیکن اس مماثلت میں ایک تضاد بھی مصنف نے روا رکھا ہے وہ ہے احساس اور جذبہ کی تفریق مسز سوریہ اور مرزا شہناز مغل نے ہوس زر اور مفاد پرستی کے لیے نسوانیت کو استعمال کیا ہے لیکن بھکارن مامتے کی جوش میں شرف تولید حاصل کرنا چاہتی تھی جس کے لیے اس نے تمام تر ظاہری قائدوں کو رد کر دیا تھا۔ اسی مماثلت و تضاد کے متعلق عابد سہیل لکھتے ہیں:

''خواجہ احمد عباس نے اس افسانہ میں مماثلتوں سے آویزش اور تضاد پیدا کیے ہیں بھکارن ہو یا اس کا بچہ، نواب مرزا ہوں یا مسٹر بے سوریہ یا ان کی بیویاں، گورنس ہوں یا دولت کی ریل پیل یا واقعات کا اتار چڑھاؤ، ہر جگہ مماثلتوں کی کارفرمائی دیکھ کر بطور افسانہ نگار میں حیران تھا کہ ان سے تضاد کہاں اور کیسے ابھرے گا آویزش کیسے جنم لے گی۔ لیکن افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے مماثلتوں کے تضاد سر اٹھانے لگتے ہیں۔ یہ خواجہ احمد عباس کی فن کاری ہے۔''[۱]

افسانہ میں موجود یہی خوبی اسے قابل مطالعہ اور لائق تحسین بناتی ہے ورنہ کرداروں میں نہ کوئی تحرک اور نہ ہی کوئی کشش، سب مصنوعی معلوم ہوتے ہیں تجزیہ نگار کا خیال ہے ایسے کرداروں کی موجودگی میں فن کو بصارت تو مل جاتی ہے مگر وہ بصیرت نہیں ملتی جو اقدار کی کشمکش کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ لیکن ایک چیز اس تجزیہ میں یہ کھٹکتی ہے کہ افسانہ میں کئی یک رخے کرداروں کے بعد ایک نئے کردار کی حیثیت سے نیم پاگل بھکارن جب داخل ہوتی ہے تو اس کے کردار کے متعلق جو خیالات ذہن میں آتے ہیں وہ بھی سابقہ کرداروں کی طرح ہی ہیں لیکن آخر میں وہ ان سب سے مختلف معلوم ہونے لگتی ہے اس کے باوجود تجزیہ نگار نے کردار نگاری کے اعتبار سے سارے امکانات سے محروم قرار دیا ہے۔

۱۔ اردو فکشن چند مباحث، عابد سہیل، سن اشاعت ۲۰۰۰، ص: ۱۵۶

منٹو کے افسانہ "نیا قانون" کا تجزیہ کرتے ہوئے عابد سہیل نے یہ سوالات قائم کیے ہیں کہ جن سماجی و سیاسی حالات اور سیاق وسباق میں یہ افسانہ لکھا گیا تھا وہ قصہ پارینہ ہو چکے اس کے باوجود یہ افسانہ اب تک دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے بھی اس میں کوئی تاریخی، سیاسی یا معاشی حقیقت نہیں بیان کی گئی ہے اسی طرح نہ اس کا پلاٹ اتنا اہم اور نہ ہی کردار میں کوئی ایسی انوکھی خوبی ہے جسے کسی بڑی تبدیلی کا پیش خیمہ کہا جاسکے۔ نہ ہی بیانات ایسے مبہم ہیں کہ وہ متن زمانی حدوں سے ماوراء ہو سکے مزید یہ کہ اس میں جگہ جگہ حوالہ جاتی عنصر موجود ہیں جن کی وجہ سے اسے ایک مخصوص عہد سے آگے یا پیچھے نہیں کیا جاسکتا ہے تو آخر کیوں "نیا قانون" کو اب تک اہم افسانہ کے طور پر پڑھا جاتا ہے۔ سارے سوالات قائم کرنے کے بعد اس افسانے کی اہمیت کے جواز میں خود فکر و تعبیر کی ایک راہ یہ نکالتے ہیں کہ اسے جدیدیت کے بنائے ہوئے معیاروں پر پرکھنے کی کوشش کی جائے لیکن یہ کوشش بھی ناکام ہو جاتی ہے لہذا وہ لکھتے ہیں:۔

> "نیا قانون کو پرکھنے کے سلسلے میں مروجہ اصولوں کی معذوری سے یہ خیال پیدا ہونا فطری ہے کہ شاید افسانے کو پرکھنے کے اصول ابھی وضع نہیں ہوئے ہیں اور ہم اب تک اسے ان معیاروں سے سمجھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں، جو اس کام کے لیے بنے ہی نہیں ہیں۔ غالباً اس کا سبب یہ ہے کہ افسانے کے سلسلے میں بھی ہم لفظ کو بنیاد کا پتھر سمجھتے ہیں اور لفظ کے پس پشت جو جہان معنی آباد ہوتا ہے اس کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔" [۱]

عابد سہیل کی اس رائے کے بعد تجسس پیدا ہوتا ہے کہ کن اصولوں کے تحت انھوں نے نیا قانون کا تجزیہ کیا ہے؟ لیکن پورے تجزیے کے مطالعہ کے بعد حاصل کی صورت میں یہ جملے ہاتھ آتے ہیں۔

> "جی تو چاہتا ہے نیا قانون کے حوالے سے افسانہ کی زبان کے ساختیاتی اور معنیاتی نظم کے بارے میں بھی تفصیل سے باتیں کی جائیں لیکن ایسا کرنا ایک طول طویل بحث کو دعوت دینا

۱۔ اردو فکشن چند مباحث، عابد سہیل، سن اشاعت ۲۰۰۰، ص: ۱۶۳

ہے،اس لیے یہ کام آئندہ کے لیے کیوں نہ اٹھا رکھا جائے۔'' [1]

عابد سہیل نے تقریباً ہر تجزیے میں اسی طرح کے سوالات قائم کر کے ان کے حل فراہم کرنے کی کوشش کی ہے اور بعض کو تشنہ چھوڑ دیا ہے۔ دوسری بات (جو غالباً تجزیہ کے اصولوں کے خلاف ہے) یہ کہ انھوں نے ہر تجزیہ کا نصف حصہ نظریاتی بحثوں میں صرف کر دیا ہے۔ جس سے یقیناً افسانہ کی مکمل تشریح وتعبیر میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً نیر مسعود کے افسانہ ''مراسلہ'' کے تجزیے میں واقعات کے وقوع پذیر ہونے کی جگہ ''شہر کے مغربی علاقے'' کے انتخاب کی مصلحتیں چند جملوں میں بیان کرنے کے بعد یہ کہتے ہوئے کہ ''افسانہ میں کیا ہے ؟اس کو دریافت کرنا میرا مسئلہ نہیں'' اپنے آپ کو دامن گیر ہونے سے محفوظ کر لیا ہے اور باقی حصے میں بیانیہ اور بیان کا فرق، ڈسکرپشن کی ضرورت اور نیر مسعود کے دوسرے افسانوں کے حوالے سے Blanks and Gaps کی کارکردگی کا ذکر کرتے ہوئے افسانہ مراسلہ کے متعلق بھی اظہار خیال کیا ہے۔ تجزیہ نگار کے مطابق افسانہ کے ابتدائی پیراگراف میں Gap ہے جس کی تکمیل کا احساس پورا افسانہ پڑھنے کے بعد ہوتا ہے اس طریقہ کار سے مصنف نے افسانہ کا تاثر مستحکم کرنے میں فائدہ اٹھایا ہے اور دوسرے واقعات کی حمایت کے لیے گنجائش نکال لی ہے۔

افسانہ میں ''شہر کے مغربی علاقے'' کے جائے وقوع ہونے کے متعلق تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ اس کے پس پشت ان اقدار کا تصور پوشیدہ ہے جنھیں ترقی کے دوڑ میں مغرب کہیں پیچھے چھوڑ گیا ہے۔ لیکن افسانہ کا مغربی علاقہ اقدار کی اس شکست وریخت سے محفوظ ہے۔ اس کے علاوہ اس میں ایک ڈرامائیت ہے جو صورتحال کو غیر متوقع بنا دیتی ہے چنانچہ اس طرح افسانہ میں ''ناممکن کو ممکن'' بنانے کے مقابلے ''ممکن کو ناممکن'' بنانے کی فوقیت کا مسئلہ بھی ہے۔ اپنے اس دعوے کی دلیل کے لیے انھوں نے افسانے سے چند ایسے جملے نقل کیے ہیں جو افسانے کو واقعیت بخشتے ہیں۔

---

[1] اردو فکشن چند مباحث، عابد سہیل، سن اشاعت ۲۰۰۰، ص: ۱۶۷

اس بات سے ہرگز انکار نہیں کہ زیر بحث کتاب ''فکشن کی تنقید: چند مباحث'' میں شامل تجزیوں میں افسانہ کی شعریات کو ملحوظ خاطر رکھ کر اس سے وسعت و معنویت کی امید لگائی گئی ہے، جس میں زمان و مکان، پلاٹ اور کردار وغیرہ زیر بحث آئے ہیں جس سے افسانے کی قدر و قیمت میں کا تعین ہوتا ہے لیکن جگہ جگہ نظریاتی بحثیں تجزیہ کے تقاضوں کو مجروح کرتی ہیں اور مفہوم کی وضاحت میں بھی مانع ہوتی ہیں۔

مندرجہ بالا صفحات میں جن تجزیوں کا جائزہ لیا گیا ہے ان میں افسانے کی Close Reading اور فن پارے کے پوشیدہ مفاہیم اور معنی کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ تکنیک اور روایت کے تسلسل پر بھی عمیق نظری سے تبصرہ کیا گیا ہے جنھیں عملی تنقید کے زمرے میں شامل کیا گیا ہے۔ کسی بھی نظریہ کی معنویت تب اجاگر ہوتی ہے جب اس کا اطلاق فن پارے پر کیا جائے ٹھیک اسی طرح جب تک کسی متن کو تنقیدی مطالعے اور تجزیہ و تحلیل کے عمل سے نہ گزارا جائے اس کے تعین قدر کا مسئلہ جوں کا توں معرض التوا میں رہتا ہے۔ چنانچہ فن پارے کے تعین قدر اور استحکام میں اطلاقی تنقید کی بڑی اہمیت ہے۔ اسی اہمیت کے پیش نظر ''متن کی قرأت'' کے عنوان سے علی گڑھ میں منعقدہ سیمینار میں افسانوی اور شعری متن پر کسی بھی تنقیدی نظریہ کے اطلاق کی آزادی دی گئی جس میں ترقی پسند اور مابعد جدید فکری و نظری مباحث کی روشنی میں فن پارے کا تجزیہ کیا گیا تھا جس میں متعدد افسانوں کے تجزیے بھی شامل تھے اور ان میں چند ایک افسانے ایسے بھی تھے جن پر ایک سے زیادہ نظریہ کا اطلاق کیا گیا۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' حسن تشکیل کا افسانہ یا تاریخ کی لاتشکیل (پروفیسر قاضی افضال حسین) ''طاؤس چمن کی مینا'' کا تجزیاتی مطالعہ: ترقی پسند نقطہ نظر سے'' (ڈاکٹر سیما صغیر) قابل ذکر ہے۔

گذشتہ صفحات میں حامدی کاشمیری کے اکتشافی نظریہ کا ذکر کیا گیا تھا اور اس نظریہ سے کیے گئے چند افسانوں کے تجزیوں کا بھی جائزہ لیا گیا تھا لیکن وہ افسانے ایسے تھے جو آزادی اور جدیدیت سے پہلے لکھے گئے تھے۔ لیکن تجزیہ نگار نے روایتی طرز کے لکھے ہوئے افسانوں میں بھی اسلوب اور تکنیک کے تجربے

متن کی پیچیدگی وغیرہ سے بحث کر کے افسانہ کا معیار متعین کیا تھا۔ چنانچہ بعد کے زمانے میں آنے والے تخلیق کاروں نے تو شعوری طور پر نت نئے تجربات کرنے کی کوشش کی جس کے طفیل میں بعض ادیبوں کے یہاں آورد کا بھی احساس ہونے لگا لیکن جن بالغ نظر فن کاروں نے تجربہ پسندی اور جدت طرازی کو مواد اور ہیئت سے ہم آمیز کر کے افسانہ لکھا ان میں سے کچھ کے افسانوں کو حامدی کاشمیری نے تجزیے کے لیے منتخب کیا ہے۔

جوگندر پال کا افسانہ "بھائی بند" سیدھے سادے انداز میں لکھا ہوا افسانہ ہے جو حقیقت نگاری پر مبنی ہے۔ لیکن حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ کہانی حقیقت پسندی کے اکہرے پن کو تج کر امکانی زرخیزی سے متصف ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور پر اس افسانے کا راوی ہی بیانیہ کو تہہ دار بنانے اور افسانے کی تخلیقی فضا کی تشکیل کرنے میں مختلف طریقہ کار اختیار کر رہا ہے۔ اول تو اس نے مرکزی کردار کے ظاہری اور مزاحیہ حرکتوں کی عکاسی اس طرح کی ہے کہ اس کے پس پردہ باطنی کیفیات بھی منکشف ہو گئے ہیں لیکن ایسا نہیں ہے کہ کردار اپنے کسی بھی عمل کے لیے راوی کے اشاروں کا محتاج ہو بلکہ وہ خود کفیل ہے اپنے ہر فعل کا خود ذمہ دار ہے۔ راوی کا دخل یا فنکاری صرف اتنی ہے کہ اس نے کسی بھی بات سے افسانہ کی فضا کو بوجھل نہیں ہونے دیا ہے۔ تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ یہ افسانہ اگر چہ پست طبقہ کے دکھوں اور مجبوریوں اور خوشیوں کی مصوری کرتا ہے لیکن اس پہلو کو افسانے کی قدر سنجی کا اساس بنا لینا درست نہیں کیوں کہ ایک غیر تنقیدی عمل ہے اسی لیے اس افسانہ کے واقعات، پلاٹ اور کرداروں پر تبصرہ کرنے کے بعد حامدی کاشمیری ایک سوال قائم کرتے ہیں کہ وہ کون سی بنیاد ہے جو اس افسانے کے تخلیقی حیثیت کو استوار کرتی ہے۔ اس کے سوال کے جواب کی فراہمی کے لیے وہ کرداروں کے عمل رد عمل، انسانیت ہمدردی، مکاری و چالاکی سے ابھرنے والے متناقضانہ صورتوں کا تجزیہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ افسانہ میں تخیل کی مدد سے پیدا کیے گئے اشاراتی اور استعاراتی پیچ و خم، فطری اور غیر آرائشی زبان سے اس افسانہ کا معیار بلند ہوتا ہے۔

حامدی کاشمیری کے ذریعہ کیے گئے تجزیوں کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں یکسانیت اور تکرار جیسی

خامی نہیں ہے بلکہ متن سے برآمد ہونے والے نتائج کو نت نئے انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ کیوں کہ افسانے کی تنقید کے روایتی طریقہ کار میں عموماً ایسا ہوتا تھا کہ ہر افسانہ کے پلاٹ اور اور کردار کے متعلق یکسانیت کے ساتھ سادہ اور پیچیدہ پلاٹ یا کردار کی گفتگو کو کافی سمجھ لیا جاتا تھا۔ لیکن اس سے بالکل مختلف حامدی کاشمیری نے ہر افسانہ میں تجزیہ اور تکنیک کو دریافت کیا ہے جو تقریباً ہر افسانہ میں مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً جوگندر پال کے افسانہ میں حقیقت نگاری کی بدلی ہوئی شکل کی نشاندہی اور سریندر پرکاش کے افسانہ "سرنگ" کے متعلق یہ خیال کہ افسانہ سرنگ پڑھ کر فوری طور پر یہ تکنیکی سوال سر اٹھاتا ہے کہ افسانے کے واقعات، جو واقعتی ہوتے ہوئے بھی اپنی غیر منطقیت کے بنا پر زائیدہ خواب معلوم ہوتے ہیں۔" اسی طرح انھوں نے دوسرے افسانوں کے آزمودہ پہلوؤں کی اختصار کے ساتھ نشان دہی کی ہے۔ اگر کوئی اور اس افسانہ کا تجزیہ کرتا تو حسب روایت موضوع (اس کے راوی کے زندہ یا مردہ ہونے) اور غیر مربوط پلاٹ کے متعلق سوالات ابھرتے اور پھر تکنیک سے متعلق بحث بعد میں آتی۔

افسانہ "سرنگ" کے راوی کے متعلق تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ اس میں فرضی سامعین یا مخاطبین کا وجود کالعدم ہو جاتا ہے کیوں کہ واحد متکلم جب سرنگ میں بے ہوش پڑا ہوتا ہے تو خواب آسا کیفیات کی وجہ سے راوی کے بیانات خود کلامی میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ مختلف واقعات جو حقیقی معلوم ہوتے ہیں اور متکلم کے حوالے سے سرنگ اور اس سے باہر واقع ہوتے ہیں وہ واحد متکلم کے ذاتی اور شخصی محسوسات و واردات معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن افسانے میں موجود بیانات حقیقی زندگی کا حصہ ہوتے ہوئے بھی خواب کے تجربے کا نعم البدل محسوس ہوتے ہیں۔ حقیقت اور خواب کے اس ابہام کو سلجھانے کے بعد وہ موضوع کی پیچیدہ گتھی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں وہ اس ضمن میں لکھتے ہیں:۔

"افسانہ اس خوف و دہشت کا علامتی اظہار بھی ہے، جو قبل التاریخی دور سے خارج کے جارحانہ حالات کے دباؤ میں انسان کے تحفظیت کے احساس کا پیدا کردہ ہے، یہ جدید مادی

دور میں معاشرتی اقدام کی پامالی کے نتیجے میں انسان کی تشدد پرستی کے وحشیانہ رجحان کا غماز بھی ہے۔افسانہ جدید دور کے ایک حساس فرد کے کابوسی تجربے کا احساس دلاتا ہے۔وہ معاشرتی اور بشریاتی طور پر تعذیب اور سفاکیت کا ہدف بنتا ہے وہ لاشعوری نہاں خانوں میں اتر کر صدیوں کے خوف اور بیچارگی کے تجربوں سے گزرتا ہے اور نفسیاتی طور پر complexity کا شکار ہوتا ہے،وہ ذہنی Morbidity اور کلبیت کے ساتھ ساتھ حوصلہ مندی،ادراک اور سعی وجستجو کا مظاہرہ کرتا ہے۔اور تاریک ماحول میں اپنے باطن سے پھوٹنے والی روشنی کی غمازی کرتا ہے،افسانے کا کردار نیم مردہ حالت میں زنجیر میں جکڑا ہونے کے باوجود سرنگ سے باہر نکلتا ہے،پس افسانہ انسان کے اندر بقا کی جبلت کی کارفرمائی کا اشاریہ بھی ہے۔افسانے کا یہ متناقض کردار اسے معنوی ثروت سے آشنا کرتا ہے،اور یہ کسی واضح معین یا اکہرے معنی سے مبرا ہے۔''[۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں افسانے کا اصل موضوع واضح کرنے کے ساتھ ساتھ تجزیہ نگار نے کردار کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو اجاگر کر کے افسانے کی کثیر الجہتی کو واضح کیا ہے۔اس کے علاوہ افسانے کے واحد متکلم کے نیم خوابی کی علامتی اہمیت اور معنویت کی بھی نشاندہی کی ہے اور افسانے کے آخر میں وحشت انگیز فضا کے امکانی مفاہیم کو سمجھنا جو راوی نے ان کہا چھوڑ دیا ہے اگرچہ مشکل ہے لیکن تجزیہ نگار نے حتی الامکان توضیح کی کوشش کی ہے۔

حامدی کاشمیری کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ وہ متعدد پہلوؤں سے متن کا جائزہ لے کر پوشیدہ سے پوشیدہ جہت کو اجاگر کرتے ہیں جو اس فن پارے کی بقا کا ذریعہ بن جاتا ہے۔مثلاً رشید امجد کے افسانہ ''وحشت امکاں'' میں افسانے کا واحد متکلم اپنی ماں کے خواب کی تعبیر تلاش کرنے کے لیے اپنے گھر کی الماریاں اور

۱۔ اردو افسانہ: تجزیہ،حامدی کاشمیری،ص:۱۵۸

دیواریں پھاوڑے سے کھودڈالتا ہے۔اس کی ماں مرتے مرتے یہ کہہ جاتی ہے کہ اس گھر میں زمین کے اندر خزانہ دفن ہونے کا خواب جھوٹا نہیں ہوسکتا۔اس سیدھے سادھے حقیقت پسند افسانہ کو وہ اساطیری جزوں سے وابستہ کرکے افسانے کی معنوی امکانات کو وسیع تر کردیتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ عہد قدیم میں زیر زمین خزانہ اور دفینے کے متعلق مشہور واقعات سے بہت دلچسپی لی جاتی تھی اور اس کی تلاش و جستجو کے لیے مختلف جتن بھی کیے جاتے تھے اسی کی بازگشت اساطیری صورت میں اس افسانے میں موجود ہے۔خوابوں کا یہ عمل جو واحد متکلم کے ماں اور بیٹے کے ساتھ پیش آتا ہے وہ گہرے طور پر انسان کی لاشعوری، ثقافتی اور اساطیری جزوں سے وابستگی کو ظاہر کرتا ہے اور اس سے افسانے کی انسانی معنویت قائم ہوجاتی ہے۔اس کے علاوہ اس افسانہ کے پہلے جملے ''خزانے والا خواب برسوں پرانا ہے'' سے بھی یہی مترشح ہوتا ہے۔اس کی توضیح تجزیہ نگار کے لفظوں میں ملاحظہ ہو:

> ''اس سے افسانے کی ثقافتی معنویت اور مناسبت جو کسی خطے یا علاقے کے لوگوں کے عقیدے،ان کی نسلی، لاشعوری یا سماجی و معاشی زندگی کی ضرورتوں اور تقاضوں کی تکمیل کرتی ہے قابل توجہ بن جاتی ہے، تاہم افسانے کا اساطیری یا ثقافتی عنصر مصنف کی جانب سے کسی ارادی سعی یا منصوبہ بندی کا مرہون نہیں، بلکہ کردار اور واقعہ کے تعمل اور افسانے کی فضا سے مربوط ہے۔افسانے کی ایک معنوی سطح نفسیاتی نوعیت کی ہے۔'' [1]

تجزیہ نگار نے فرائڈ کے تحلیل نفسی کا سہارا لے کر اس افسانے کے کرداروں کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے،واحد متکلم کے ماں کی تشنہ آرزوئیں خواب کی صورت میں شعور کی سطح تک آتی ہیں اور تکمیل نہ ہونے کی صورت میں وہ دوسری نسل میں منتقل ہوجاتی ہیں اور اس کے پوتے یعنی متکلم کے بیٹے کو بھی وہی خزانے والا خواب نظر آتا ہے۔اس لیے اس افسانے میں خزانے کا خواب گہرے نفسیاتی تجزیہ کا جواز رکھتا ہے۔اس کے

۱۔ اردو افسانہ: تجزیہ،حامدی کاشمیری،ص:۱۶۶

علاوہ تجزیہ نگار کا خیال یہ بھی ہے کہ خواب بینی کا یہ عمل تضاد اور طنز کی صورتیں بھی پیدا کرتا ہے یعنی محض خواب دیکھنے سے خارجی حقیقت میں کوئی بہتری نہیں ہو سکتی لیکن قسمت کی ستم ظریفی یہ ہے کہ ایسی مہمل چیزیں بھی موروثی خصائص کے طور پر منتقل ہوتی رہتی ہیں اور اس سے انسان اپنا دامن نہیں چھڑا پاتا ہے اور خوابوں کی عدم معنویت کے باوجود وراثت کا ایک حصہ ماننے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔

تضاد اور طنز کی یہی صورتیں منشا یاد کے افسانہ ''اوور ٹائم'' میں بھی موجود ہیں۔ ابتدا میں آئرنی irony کی تین قسموں کا ذکر کیا گیا تھا ان میں سے situational irony کی صورت اس افسانے میں کارفرما نظر آتی ہے۔ کیوں کہ افسانے کا مرکزی کردار یہ سمجھتا ہے کہ اس کی داخلی فکر اور حیلہ سے کوئی واقف نہیں مگر راوی قارئین کو تمام تر صورتحال سے واقف کرا دیتا ہے کہ وہ جی۔ ایم کی والدہ کی موت پر تعزیت کرنے انسانی ہمدردی کے تحت نہیں گیا ہے بلکہ جی۔ ایم کی نظروں میں سرخرو ہونے کی غرض سے جاتا ہے لیکن جب تمام تر جتن کے باوجود وہ اس پر کوئی توجہ نہیں دیتے تو وہ مایوس ہو کر فوراً ان کی ماں کی قبر پر سے واپس آجاتا ہے تجزیہ نگار کا خیال ہے کہ اس کا یہ اقدام رشتوں کے کھوکھلے پن کا غماز ہے۔ اس سے افسانہ ایک اور امکانی بعد یعنی رشتوں کی عدم معنویت پر حاوی ہو جاتا ہے۔ سچویشن پر راوی کی گرفت اور آئرنی پیدا کرنے میں اس کی کارکردگی کا ذکر کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

> ''افسانے کے آغاز سے ہی راوی کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے وہ افسانے کا ایک لازمی جزو بن جاتا ہے۔ وہ اپنے بیانیہ اور طنزیہ کلمات کے علاوہ مرکزی کردار کے ظاہر و باطن پر نظر رکھتے ہوئے اور اس کی خواہشوں حسرتوں، کمزوریوں اور الجھنوں کو بے نقاب کرتے ہوئے مداخلت کا نہیں بلکہ موانست کا تاثر ابھارتا ہے۔ وہ اختصار اور استعاراتی انداز سے کام لے کر نہ صرف کردار کے باطنی رموز کا انکشاف کرتا ہے بلکہ اپنے رویوں سے بھی

آشکار کرتا ہے۔"[۱]

ایسا نہیں ہے کہ تجزیہ نگار نے محض راوی اور موضوع کی توجیہ پر بات ختم کردی ہو بلکہ علامت طنز اور استعارے سے پیدا ہونے والی معنویت کو بھی اجاگر کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ زبان اپنی تخلیقی حیثیت کو کس طرح قائم کرتی ہے اور زبان کو مستحکم بنانے والے وسائل کس طرح افسانوی بیانیہ کا لازمی جز بن جاتے ہیں۔

خلاصہ کلام یہ کہ اطلاقی تنقید کے زمرے میں شامل تحریروں کے تجزیاتی مطالعہ سے اندازہ ہوا کہ مروجہ افسانے کی تنقید کا بیشتر حصہ تو موضوع کی تلخیص، اور واقعات کی منطقیت اور متن کے پس پشت کارفرما عوامل کی تلاش و جستجو پر مبنی ہے لیکن کچھ تجزیہ نگاروں نے بیانیہ کے نئے مباحث کے پیش نظر متن سے سروکار رکھتے ہوئے علمی تجزیے بھی کیے ہیں جس میں افسانے کی زبان، اسلوب، تکنیک، زمان و مکان، راوی کی نوعیت اور متن میں شامل دوسرے عناصر کی نشاندہی کی گئی ہے۔

۱۔ اردو افسانہ: تجزیہ، حامدی کاشمیری، ص:۱۶۹

محاکمہ وماحصل

اردو افسانے کی عملی تنقید کا جائزہ لینے سے پہلے جو بات زیر بحث آتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ کون سی بنیادیں ہیں جن پر افسانے کی پرکھ کا انحصار ہے اور افسانے کی قرأت و تعبیر کے بنیادی وسائل کیا ہیں۔ افسانے کی تنقید میں شاعری کے تنقیدی پیمانوں کو استعمال کرنے اور افسانے کی شعریات غیر مرتب ہونے کے باعث باقاعدہ طور پر عملی تنقید ممکن نہ ہو سکی۔ تاہم ناول کی تنقید سے استفادہ کر کے افسانہ کی تنقید میں بھی انھیں وسائل کو استعمال میں لایا گیا۔ افسانے کی تنقیدی کتابوں میں پرکھنے کے جو معیار ہیں ان کا اطلاق روایتی افسانوں کی حد تک تو صحیح ہے۔ لیکن بالکل ابتدائی دور کے افسانے پلاٹ سازی کے اصول پر پورے نہیں اترتے کیوں کہ پلاٹ کے لیے علت و معلول کے رشتہ کو ضروری قرار دیا گیا جبکہ رومانی دور کے افسانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی وجہ سے منطقی ربط کا فقدان نظر آتا ہے۔ ترقی پسند تحریک اور آزادی کے بعد بعض افسانہ نگاروں نے منظم اور مربوط پلاٹ والے افسانے لکھے مگر کچھ ہی عرصے میں جدیدیت کے زیر اثر افسانے تحریر کیے جانے لگے جس میں قصے کے بجائے صورتحال پر مبنی افسانے لکھے گئے۔ قصہ کی غیر موجودگی نے پلاٹ کے نظام کو متاثر کیا۔ اسی طرح کردار سازی کا طریقہ بھی حالات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ہر زمانے میں بدلتا رہا اسی لیے ابتدا میں افسانہ کی تنقید کے جو پیمانے بنائے گئے تھے وہ بعد میں افسانوں کی تخلیقی وسعت کا ساتھ نہ دے سکے اور نئے وسائل کا سہارا لینے کی ضرورت پیش آئی۔

افسانے کی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوا کہ افسانہ کے بدلتے رجحانات کی وجہ سے جو پیچیدگیاں پیدا ہوئیں اور جو نئے تقاضے سامنے آئے اس کا حل عملی تنقید کے ذریعہ ممکن ہے۔ لہذا عملی تنقید کے متعلق نقادوں کی تحریروں کا مطالعہ کر کے اصول و طریقہ سمجھنے کی کوشش کی گئی، آیا کہ وہ عملی تنقید سے کیا مراد لیتے ہیں، افسانہ کی عملی تنقید کس طرح ہونی چاہیے۔ اس ضمن میں احتشام حسین، اختر اورینوی، سید محمد عقیل، عبد

المغنی، ابوذر عثمانی وغیرہ کے نظریات کا جائزہ لیا گیا جس سے عملی تنقید کی یہ تعریف سامنے آئی کہ عملی تنقید شعر و ادب کی پرکھ کے لیے بنائے گئے اصول و نظریات کی روشنی میں کسی فن پارے کا تجزیہ کرتی ہے اور عملی تنقید کا مطمح نظر صرف اور صرف متن ہے وہ فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے مصنف کے سماجی حالات یا واقعہ کے تاریخی پس منظر سے کوئی سروکار نہیں رکھتی ہے۔ لیکن آئی۔ اے رچرڈس نے عملی تجزیہ کا جو طریقہ متعارف کرایا تھا وہ بغیر کسی اصول کے آزادانہ تنقید تھی۔ اس ضمن میں انگریزی کی تحریروں کی طرف رجوع کرنے کے بجائے اردو کی تحریروں سے استفادہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کیوں کہ ان کے حوالے سے سمجھنے کے امکانات زیادہ نظر آئے۔ شمس الرحمٰن فاروقی، قاضی افضال حسین اور ابوالکلام قاسمی کی تحریروں کے ذریعہ آزادانہ تجزیہ کے طریقہ کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ضمن میں بطور نمونہ رسالہ "سوغات" کے ذریعہ کرائے گئے ان تجزیوں کو پیش کیا گیا ہے جو رسالہ کے مدیر نے افسانہ نگار کے نام مخفی رکھ کر تجزیے کروائے تھے۔ جس سے یہ نتائج سامنے آئے کہ آزادانہ تجزیے میں نظریہ کی کارفرمائی ہوتی ہے خواہ وہ کسی سطح پر بھی ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی مضامین میں بظاہر کسی نظریہ کا اطلاق نہیں لیکن افسانہ کی تنقید سے متعلق نظریات پر جو مدلل بحث انھوں نے پیش کی ہے ان تحریروں سے عملی تنقید اور اس کے اصولوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ شمیم حنفی، وارث علوی، مہدی جعفر، عتیق اللہ وغیرہ کی تحریروں سے بھی افسانہ کے تعین قدر اور تجزیہ کے اصول تلاش کر کے بیان کیے گئے ہیں۔ عتیق اللہ کا خیال ہے "افسانہ میں اسلوب۔۔ تخلیق کی محض خارجی وضع کا نام نہیں ہے بلکہ رویہ اور نقطہ نظر سے اس کی مکمل شناخت قائم ہوتی ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر تکنیک بھی اسلوب ہی کے دائرے میں آجاتی ہے۔ کسی افسانے کا بیانیہ اسلوب اس کی بیانیہ تکنیک بھی ہے"۔

اسلوب اور تکنیک کی بحث اردو افسانے میں پہلے سے ہو رہی تھی لیکن نئی تنقید کے زیر اثر اسلوبیاتی تنقید کی بحث شروع ہوئی تو اردو افسانے کی تنقید میں بھی یہ بحثیں اہمیت اختیار کر گئیں۔ اردو افسانے کے اسلوب کا مطالعہ اگرچہ اس نہج پر نہیں کیا گیا جو اسلوبیاتی تنقید کا تقاضا تھا تاہم ممتاز شیریں، گوپی چند نارنگ،

وارث علوی، حامدی کاشمیری اور مرزا حامد بیگ وغیرہ نے جو تجزیے کیے ہیں ان میں افسانے کے اسلوب کو تفصیل سے زیر بحث لایا گیا ہے۔ ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں تکنیک کے تجربوں کا احاطہ اپنے مضمون میں اگرچہ مختصراً ہی کیا ہے اس کے باوجود اسے کلیدی اہمیت حاصل ہے، مرزا حامد بیگ نے ابتدائی دور سے لے کر جدید دور تک کے تمام افسانوں میں تکنیک اور اسلوب کے تمام زاویوں کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً خطوط کی تکنیک، آزاد تلازمہ خیال اور اسلوب پر علاقائی اثرات وغیرہ کی نشاندہی۔ ان دو ناقدین نے اختصار کے ساتھ افسانہ نگاری کے پورے دور کا احاطہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے پریم چند کے افسانوں میں Irony کی مثالیں واضح کر کے کئی افسانوں کے مختصر تجزیے کیے ہیں جس سے آئرنی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس کے علاوہ بیدی کے افسانوں میں اساطیری عناصر کا تجزیہ کیا ہے جس سے بیدی کے اسلوب کی معنویت کے ساتھ اساطیر کے تخلیقی استعمال کی اہمیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر باقاعدہ تو نہیں مگر چیدہ چیدہ تحریریں وارث علوی، محمود ہاشمی شمیم حنفی اور شافع قدوائی کی ملتی ہیں۔ ان ناقدین کا خیال ہے کہ ماضی کی بازیافت کے سلسلے میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا نام اہم ہے۔ لیکن دونوں کا اسلوب بیان ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ شمیم حنفی کا خیال ہے کہ قرۃ العین کے افسانوں کی فضا نیم متصوفانہ ہے اور انتظار حسین کے افسانوں میں داستانوں کا ساسحر ہے۔ اور گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ اپنے پرتاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے اور اردو افسانہ کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے۔

عصمت کے افسانوں کا مجموعی جائزہ لیتے ہوئے بعض ناقدین نے اسلوب پر بھی گفتگو کی ہے۔ کرشن چندر نے ان کے افسانوں میں استعمال ہونے والی مختلف آوازوں سے افسانہ کی اصل فضا پر مرتب ہونے والے تاثرات بیان کیے ہیں۔ اس کے علاوہ شمیم حنفی، مہدی جعفر وغیرہ کے مضامین کے حوالے سے اسلوب

کی بحثوں کو پیش کیا گیا ہے۔

جدیدیت کے زمانے میں لکھنے والے معروف افسانہ نگار سریندر پرکاش کے افسانوں پر بھی مرزا حامد بیگ، گوپی چند نارنگ، فضیل جعفری وغیرہ نے اظہار خیال کیا ہے۔ ان ناقدین کے مطابق سریندر پرکاش کا اسلوب تہہ دار اور ماضی کے تاریخی شعور سے منسلک ہے جس میں علامت واستعارہ کے باوجود داستانوں کی سی واقعیت ہے۔

کچھ ناقدین نے اپنے مضامین میں افسانے کی ہیئت میں تجرباتی افسانوں کے تجزیے بھی کیے۔ مثلاً کرشن چندر کے افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' کا غلام عباس نے، اقبال مجید کے افسانہ ''ہائی وے پر ایک درخت'' کا مہدی جعفر نے، انتظار حسین کے افسانہ ''آخری آدمی'' کا ابوالکلام قاسمی نے۔ مذکورہ تجزیے پلاٹ کے تجربوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ اسی طرح کردار نگاری کے تجربوں پر مبنی افسانوں کے بھی تجزیے کیے گئے جن میں دیوندر اسر کے افسانہ ''مردہ گھر'' کا تجزیہ حامدی کاشمیری نے بڑی فنکاری سے کیا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زمانے میں بھی مختلف طرح کے تجربے کیے گئے لیکن موضوع کی بالادستی کی وجہ سے وہ ناقدین کی توجہ کا مرکز نہ بن سکے۔ اس وقت صرف ایسے افسانوں کو اہمیت دی گئی جن میں خارجی مسائل کی عکاسی کی گئی ہو، وہ آسان و عام فہم اور عوام کے ذوق کے مطابق ہو۔ جہاں تک ترقی پسند نظریہ سے عملی تنقید کا تعلق ہے وہ اس زمانے کی تنقیدی کتابوں میں بہت کم ملتی ہے۔ اسی لیے احتشام حسین، اختر انصاری، اختر اورینوی اور اختر حسین رائے پوری کی تحریروں سے ترقی پسند نظری تنقید کو سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان نظریات کی روشنی میں کچھ افسانوں کی عملی تنقید بھی کی گئی ہے۔ ایسا نہیں کہ اس عہد کے افسانے یکسر نظرانداز کیے گئے۔ خواجہ احمد عباس، غلام عباس، کرشن چندر، عصمت اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ پر ترقی پسند نقادوں نے اظہار خیال بڑی عمدگی سے کیا ہے مگر ترقی پسند نظریہ سے باقاعدہ عملی تنقید بہت کم کی گئی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے بعد جدید دور کا جائزہ لیا گیا تو اندازہ ہوا کہ اس میں افسانے کی اطلاقی تنقید کے نمونے مختلف

زاویوں سے سامنے آئے۔ یا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اردو افسانے کی عملی تنقید کے باضابطہ اصول متعین نہ ہونے کے باعث بعض لوگوں نے آزادانہ طریقے سے تجزیے کیے اور بعض کے سامنے روایتی تنقید سے ماخوذ کچھ اصول تھے اور بعض نے بالکل جدید طریقہ سے استفادہ کرکے نئے نظریات کی روشنی میں افسانہ کی عملی تنقید کی۔ بعض نے بوقت ضرورت نئے نظریات کے ساتھ روایتی تنقید کی طرف بھی رجوع کیا ہے۔

اردو افسانوں کے تجزیہ پر مبنی ہندوستان کے اکثر مصنفین کی کتابوں کا جائزہ لیا گیا اور ساتھ ساتھ بعض روایتی افسانہ نگاروں پر جدید نظریات سے لکھے گئے مضامین بھی زیر بحث لائے گئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، فضیل جعفری، حامدی کاشمیری، مہدی جعفر وغیرہ نے افسانوں کے جو تجزیے کیے ہیں ان سب کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ حامدی کاشمیری ایک ایسے ناقد ہیں جنھوں نے اپنا تنقیدی نظریہ خود وضع کیا جو ''اکتشافی نظریہ'' کے نام سے حلقۂ ادب میں تسلیم کیا جا چکا ہے۔ اپنے اس نظریہ کے تحت انھوں نے پریم چند سے جدید دور تک کے افسانوں میں سے اہم افسانہ نگاروں کے کسی ایک افسانے کا تجزیہ کیا ہے۔ حامدی کاشمیری کے نظریہ کے مطابق تنقید کرتے ہوئے چند اہم نکات پیش نظر ہونے چاہئیں ''مصنف کا متن سے اخراج، متن میں موضوعیت کے بجائے تجربے کی دریافت، قاری کی متن سے رشتگی، تجربے کی نمو پذیری، تجربے کی کثیر الجہتی، قاری کے جمالیاتی اور فکری متقضیات، متن کی قدر سنجی۔'' وغیرہ۔ انھیں شرائط اور نظری ترجیحات کے پیش نظر انھوں نے تجزیے کیے ہیں۔

مہدی جعفر نے فکشن کے بدلتے رویوں اور ان کے تعین قدر کے مسائل پر بحث کرتے ہوئے دو چار افسانہ نگاروں کے افسانوں کا تفصیلی تجزیہ بھی کیا ہے جس میں افسانے کے نئے تنقیدی اصولوں کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''جدید اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث'' میں شامل تجزیوں کے جائزہ سے اندازہ ہوا کہ جدید دور کے ناقد کی توجہ متن پر مرکوز ہے وہ خارجی وسائل کا سہارا لیے بغیر آزادانہ تجزیے کو ترجیح دیتا ہے۔ اسی طرح عابد سہیل نے بھی اپنی کتاب ''اردو فکشن: چند مباحث'' میں

کچھ افسانوں کے تجزیے کیے ہیں جس میں انھوں نے کسی نظریہ کے اطلاق کے بجائے افسانہ کے متن سے سروکار رکھا ہے۔اس کے علاوہ بعض کتابوں اور رسائل میں بکھرے ہوئے تجزیوں کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے جن میں افسانے کی تکنیک اور اسلوب پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔راوی کی قسموں کو بھی ملحوظ خاطر رکھ کر گفتگو کی گئی ہے۔

کتابیات

کتاب کا نام	مصنف کا نام	مطبع/پبلشر	سن اشاعت
ادبی تنقیدیں	محمد حسن	لکھنو ادارہ فروغ اردو	۱۹۵۴
ادب اور انقلاب	اختر حسین رائے پوری	ادارہ اشاعت اردو حیدرآباد	۱۹۴۳
ادب اور سماج	احتشام حسین	کتب پبلشرز بمبئی	۱۹۴۸
ادب کا بدلتا منظرنامہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	مرتب گوپی چند نارنگ	اردو اکادمی، دہلی	۲۰۱۱
ادب کا غیر اہم آدمی	وارث علوی	موڈرن پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۷
اردو افسانہ بیسویں صدی کی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں	ڈاکٹر شفیق انجم	پورب اکادمی پاکستان	۲۰۰۸
اردو افسانہ: صورت و معنی	محمد حمید شاہد	براؤن بک	۲۰۱۳
اردو افسانہ اور افسانہ نگار	ڈاکٹر فرمان فتحپوری	وقار پبلی کیشنز لاہور	۲۰۰۰
اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ	ڈاکٹر انوار احمد	براؤن بک	۲۰۱۳
اردو افسانہ تجزیہ	حامدی کاشمیری	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی	۲۰۰۶
اردو افسانہ تعبیر و تنقید	ڈاکٹر اسلم جمشید پوری	ماڈرن پبلی کیشنز، نئی دہلی	۲۰۰۹
اردو افسانہ روایت و مسائل	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	۲۰۰۸
اردو افسانے کی روایت	ڈاکٹر مرزا حامد بیگ	کرسٹل پرنٹرز اسلام آباد پاکستان	۱۹۹۱
اردو افسانے کی نئی تنقید	ڈاکٹر سید محمد عقیل	انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز	۲۰۰۶
اردو فکشن: تنقید و تجزیہ	صغیر افراہیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۳

اردو فکشن کے مضمرات — ابوالکلام قاسمی — براؤن بک پبلی کیشنز، علی گڑھ — ٢٠١٦

اردو فکشن نئے مباحث — محمد حمید شاہد — مثال پبلشرز فیصل آباد پاکستان — ٢٠١٦

اردو فکشن — آل احمد سرور — لیتھوکلر پرنٹرس — ١٩٧٣

اردو کے تیرہ افسانے — مرتب اطہر پرویز — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ٢٠٠٣

اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک — خلیل الرحمن اعظمی — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ٢٠٠٧

اردو افسانے کے افق — مہدی جعفر — نصرت پبلشرز، لکھنؤ — ١٩٨٣

اردو فکشن اور تیسری آنکھ — وہاب اشرفی — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی — ٢٠٠٥

اطلاقی تنقید نئے تناظر — مرتب گوپی چند نارنگ — ساہتیہ اکادمی، دہلی — ٢٠٠٣

اعتبار نظر — احتشام حسین — کتاب پبلشرز، لکھنؤ — ١٩٦٥

افادی ادب — اختر انصاری — آزاد کتاب گھر کلاں محل لاہور — ١٩٥٠

اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر — عبدالعلیم — آزاد کتاب گھر — ب ت

افسانہ اور اس کی غایت — مجنوں گورکھپوری — مکتبہ شاہراہ اردو بازار دہلی — ١٩٣٥

افسانے کا منظر نامہ — ڈاکٹر مرزا حامد بیگ — براؤن بک پبلی کیشن — ٢٠١٣

افسانے کی حمایت میں — شمس الرحمن فاروقی — مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی — ٢٠٠٦

انتخاب نثر و نظم — قمرالہدیٰ فریدی — شعبہ اردو، علی گڑھ — ٢٠٠٧

آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید — پروفیسر شارب ردولوی — اردو اکادمی دہلی، چوتھا ایڈیشن — ٢٠١١

اردو فکشن: تشکیل و تنقید — پروفیسر گوپی چند نارنگ — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی — ٢٠٠٩

افسانوی ادب کی قرات — صغیر افراہیم — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ٢٠٠٩

افسانوی ادب: تحقیق و تجزیہ — قمر عظیم — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی — ١٩٨٣

اردو افسانہ — عزیز فاطمہ — نصرت پبلشرز، لکھنؤ — ١٩٨٠

اردو میں افسانوی ادب — جمال آرا نظامی — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ١٩٨٣

اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل — صغیر افراہیم — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ٢٠٠٩

اردو افسانہ ترقی پسند تحریک کے بعد — سیفی سرونجی — انتساب پبلی کیشنز — ٢٠١٣

اردو فکشن: بنیادی و تشکیلی عناصر — اختر انصاری — انجمن ترقی اردو پاکستان — ١٩١٩

اردو فکشن کی تنقید	پروفیسر ارتضی کریم	تخلیق کار پبلشرز	۱۹۹۶
اسطور کی تاریخ: کیرن آرم اسٹرانگ	مترجم ناصر عباس نیر	مشعل بکس لاہور پاکستان	۲۰۱۳
ادبی تنقید اور اسلوبیات	پروفیسر گوپی چند نارنگ	مصنف	۱۹۸۰
اردو افسانے پر مغرب کے اثرات	خورشید احمد	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۲
اکیسویں صدی میں اردو ناول	رحمن عباس	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	۲۰۱۳
اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید	پروین اظہر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۰
بتخانہ چیں	وارث علوی	گجرات ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر	۲۰۱۰
بحث و تنقید	انیس اشفاق		
بیانیات	قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۷
بیسویں صدی میں اردو کا افسانوی ادب	قمر رئیس		
پریم چند کے افسانے (حقیقت نگاری اور دیہی زندگی کے مسائل)	خالد حیدر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۹
تحریر اساس تنقید	قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۹
تحقیق و تنقید	اختر اورینوی	کتابستان الہ آباد	۱۹۶۰
ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر	مرتب قمر رئیس	نیا سفر پبلی کیشنز	۱۹۸۷
ترقی پسند ادب	عزیز احمد	مشین پریس حیدر آباد دکن	۱۹۳۵
ترقی پسند ادب	علی سردار جعفری	انجمن ترقی اردو ہند	۲۰۱۳
ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	ڈاکٹر صادق	نصرت پبلی کیشنز	۱۹۸۱
تعبیر و تحلیل	قمر رئیس	اردو اکادمی دہلی	۲۰۰۸
تقلید سے پرے	ابوبکر عباد	بک کارپوریشن، دہلی	۲۰۱۵
تنقید اور عملی تنقید	احتشام حسین	ادارہ فروغ اردو	۱۹۶۱
تنقید جدید	اختر اورینوی	شاد بک ڈپو، پٹنہ	۱۹۳۳
تنقید و تحلیل	شبیہ الحسن	لکھنؤ ادارہ فروغ اردو	۱۹۵۸

تنقیدی مطالعے	شارب ردولوی	نظامی پریس لکھنو	۱۹۸۴
تنقیدی نظریات حصہ دوم	احتشام حسین	ادارہ فروغ اردو	۱۹۶۶
تنقید کے بنیادی مسائل	آل احمد سرور	مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ	۱۹۶۷
تنقید و عصری آگہی	سید محمد عقیل رضوی	انجمن نو پبلی کیشنز، الہ آباد	۱۹۷۶
ترجیحات	عتیق اللہ	ایم۔ آر پبلی کیشنز	۲۰۰۳
تعصبات	عتیق اللہ	ایم۔ آر پبلی کیشنز	۲۰۰۵
تنقیدی تناظر	قمر رئیس	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۷۸
تنقیدی افکار	شمس الرحمن فاروقی	رووارائٹرس گلڈ، الہ آباد	۱۹۸۳
تلاش و توازن	قمر رئیس	ادارہ فرم، دہلی	۱۹۶۸
جدید اردو افسانہ	شہزاد منظر	عاکف بک ڈپو، دہلی	۱۹۸۸
جدید اردو تنقید اصول و نظریات	شارب ردولوی	اترپردیش اردو اکادمی لکھنو	۱۹۹۴
جدید اردو افسانہ اور اس کے مسائل	خورشید احمد	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۷
جدید افسانہ: اردو ہندی	طارق چھتاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۲
جدیدیت اور ادب	آل احمد سرور	مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ	۱۹۶۹
خواجہ احمد عباس	عباس رضا نیر	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۶
دنیائے افسانہ	عبدالقادر سروری	مکتبہ ابراہیمیہ، حیدرآباد	۱۹۴۷
ڈاکٹر رشید جہاں: حیات اور کارنامے	ڈاکٹر شاہدہ بانو	نصرت پبلشرز لکھنو	۱۹۹۰
راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ	وارث علوی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۳
روایت و بغاوت	احتشام حسین	اترپردیش اردو اکادمی لکھنو	۲۰۰۵

سارک ممالک میں افسانہ	صغیر افراہیم	شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۲۰۰۵
ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۳
سیاہ و سفید	خالد حیدر	بھارت آفسیٹ پریس، دہلی	۲۰۱۰
صنف کی تشکیل، امتیازات اور اردو کی اصناف	قاضی افضال حسین	شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۲۰۱۳
صنفیات	قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۶
عصمت چغتائی شخصیت اور فن	جگدیش چندر ودھاون	کتابی دنیا، نئی دہلی	۲۰۰۳
عصمت نقد کی کسوٹی پر	مرتب جمیل اختر	انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن، نئی دہلی	۲۰۰۱
فکشن تنقید چند مباحث	عابد سہیل	پارکھ آفسٹ پرنٹنگ پریس	۲۰۰۰
فکشن مطالعات	شافع قدوائی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۰
فن افسانہ نگاری	وقار عظیم	اعتقاد پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۷۷
قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ	ارتضیٰ کریم	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۲۰۰۱
کاشف الحقائق: سید امداد امام اثر	مقدمہ و تخلیص: خالد حیدر	براؤن بک پبلیکیشنز نئی دہلی	۲۰۱۶
کرشن چندر شخصیت اور فن	جگدیش چندر ودھاون	مکھرجی نگر ایسٹ دہلی	۲۰۰۳
کلیات بیدی	وارث علوی	این سی پی یو ایل، نئی دہلی	۲۰۰۸
کہانی کے پانچ رنگ	شمیم حنفی	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی	۱۹۸۳
متن کی قرأت	صغیر افراہیم	شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۲۰۰۵
مطالعہ و تنقید	اختر انصاری	فرینڈس بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۶۵
معاصر تنقیدی رویے	ابوالکلام قاسمی	قومی کاؤنسل فروغ اردو زبان دہلی	۲۰۱۱
مقدمہ شعر و شاعری	الطاف حسین حالی	اترپردیش اردو اکادمی لکھنو	۱۹۸۲
منٹو ایک مطالعہ	وارث علوی	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی	۲۰۰۲
منٹو کے افسانے	قاضی افضال حسین	جامعہ لمیٹیڈ، علی گڑھ	۲۰۱۳
منٹو کے نمائندہ افسانے	اطہر پرویز	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۰
نظریاتی تنقید مسائل و مباحث	ابوالکلام قاسمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۶
معاصر تنقید ایک نئے تناظر میں	حامدی کاشمیری	شالیمار کشمیر سری نگر	۱۹۹۴

نئے افسانے کے بارے میں چند سوال	ڈاکٹر اعجاز راہی	دھنک پرنٹرز راولپنڈی	۱۹۹۰
نئے افسانے نئے دستخط	مرتب نشاط شاہد	پبلشرز، دہلی	۱۹۸۵
نیا اردو افسانہ: انتخاب تجزیے اور مباحث	مرتب گوپی چند نارنگ	اردو اکادمی، دہلی	۲۰۱۵
نیا افسانہ: مسائل و میلانات	قمر رئیس	اردو اکادمی دہلی	۱۹۹۳
نگری نگری پھرا مسافر، دیوندر ستیارتھی شخصیت اور آثار	عبدالسمیع	ادارہ تحقیق، دہلی	۲۰۱۵
نکات مجنوں	مجنوں گورکھپوری	کتابستان، الہ آباد	۱۹۵۷
نئے افسانے کا سلسلہ عمل	مہدی جعفر	نگارینہ حیدری	۱۹۸۱
نیا افسانہ	وقار عظیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۶
نمائندہ اردو افسانے	مرتب قمر رئیس	اردو اکادمی دہلی	۲۰۱۳
نئے اور پرانے چراغ	آل احمد سرور	ادارہ فروغ اردو لکھنو	۱۹۵۵
نظر اور نظریہ	آل احمد سرور	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۸۰
نقوش و افکار	مجنوں گورکھپوری	ادارہ فروغ اردو لکھنو	۱۹۵۵
نقد حیات	ممتاز حسین	الناظر پبلشنگ ہاؤس	ب ت

رسائل وجرائد

ماہنامہ ایوان اردو	اردو اکادمی دہلی
ماہنامہ اردو دنیا	این سی پی یو ایل دہلی
ماہنامہ آجکل	پبلی کیشن ڈویژن دہلی
ادب لطیف	پاکستان
سہ ماہی اثبات	اثبات پبلی کیشنز، ممبئی
اردو چینل	ممبئی
اردو، سہ ماہی	امراوتی، مہاراشٹر
اردو نامہ،	ممبئی
انشاء، دو ماہی	کلکتہ
امروز، سہ ماہی	علی گڑھ
اردو ادب، سہ ماہی	انجمن ترقی اردو، دہلی
استفسار	جے پور، راجستھان
ابجد	ارریہ، بہار
ادب وثقافت	حیدرآباد
انشاء	کلکتہ
آرٹس فیکلٹی جرنل	علی گڑھ
آبشار	میانوالی، پاکستان
بازیافت	کشمیر

بیباک	مالیگاؤں
پیش رفت	دہلی
تحقیق	جمشید پور
تحقیق	دربھنگہ
تحریر نو	ممبئی
تحریک ادب	بنارس
تفہیم	راجوری، کشمیر
تنقید	علی گڑھ
ثالث	مونگیر
جامعہ	نئی دہلی
جہان اردو	دربھنگہ
خرمن انٹرنیشنل	کرناٹک
دربھنگہ ٹائمز	دربھنگہ
روح ادب	مغربی بنگال
روشنائی	کراچی، پاکستان
فکر و نظر	علی گڑھ
فکر و تحقیق	دہلی

افسانوی مجموعے

خواب در خواب	ڈاکٹر صبیحہ انور	تخلیق کار پبلشرز	۲۰۱۰
خاک کی مہک	ڈاکٹر ناصر عباس نیر	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۲۰۱۶
خواتین کے نمائندہ افسانے	محمد قاسم صدیقی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۱
دانہ و دام	راجندر سنگھ بیدی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۱۹۸۰
دو بھیگے ہوئے لوگ	اقبال مجید	نصرت پبلشرز لکھنو	ب ت
راجندر سنگھ بیدی	مرتب اطہر پرویز	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۳
راستے اور کھڑکیاں	انور خان	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی	۲۰۱۳
رات کا منظر نامہ	ابرار مجیب	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	۲۰۱۵
سیمیا	نیر مسعود	نصرت پبلشرز لکھنؤ	۱۹۸۴
سناٹا	احمد ندیم قاسمی	اساطیر لاہور	۱۹۸۸
سنگھاردان	شموئل احمد	معیار پبلی کیشنز	۱۹۹۶
شہر کی انگلیاں خونچکاں	حمید سہروردی	کاغذ پبلشرز کرناٹک	۲۰۱۵
صدی کے موڑ پر	قیصر تمکین	مکتبہ ہماری آواز، پاکستان	۲۰۰۳
طلوع و غروب	احمد ندیم قاسمی	گلوب پبلشرز، لاہور	۱۹۸۶
طاؤس چمن کی مینا	نیر مسعود	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	۲۰۱۳
عطر کافور	نیر مسعود	سٹی پریس بک شاپ لکھنؤ	۱۹۹۹
عنکبوت	شموئل احمد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۰
قمر احسن آگ، الاؤ اور صحرا	مرتب نیر مسعود	شب خون کتاب گھر الہ آباد	۱۹۸۰
قرۃ العین حیدر کی منتخب کہانیاں	مرتب ادارہ	نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا	۱۹۹۱
کنول و دیگر افسانے	اعظم کریوی	عبدالحق اکیڈمی حیدرآباد	۱۹۳۳
کونپل اور دوسرے افسانے	اپندر ناتھ اشک	مکتبہ اردو لاہور	۱۹۳۰
کالی شلوار	سعادت حسن منٹو	مکتبہ شعر و ادب، سمن آباد لاہور	ب ت

کرشن چندر اور ان کے افسانے	مرتب اطہر پرویز	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۷
کرفیو سخت ہے	انیس رفیع	کتابستان چندوارہ مظفر پور	۲۰۰۳
کلیات عصمت چغتائی	مرتب ادارہ کتابی دنیا	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۱
کلیات سعادت حسن منٹو	مرتب شمس الحق عثمانی	قومی کاؤنسل برائے فروغ اردو، دہلی	۲۰۱۴
گرہن	راجندر سنگھ بیدی	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی	۱۹۸۱
کیمیا گر	شوکت صدیقی	رکتاب پبلی کیشنز، کراچی	۲۰۰۹
گنجفہ	نیر مسعود	شہرزاد کراچی	۲۰۰۸
گناہ کی مزدوری	مرزا حامد بیگ	ابلاغ، اسلام آباد	۱۹۹۱
گمشدہ کلمات	مرزا حامد بیگ	دوست پبلی کیشنز	۲۰۰۲
گنبد کے کبوتر	شوکت حیات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۰
گہن	نگار عظیم	جے، آر، ایف پرنٹرز، دہلی	۱۹۹۹
لیکن	جوگندر پال	اردو پبلشرز نظیر آباد لکھنو	۱۹۷۷
معبر	سلام بن رزاق	کہانی پبلی کیشنز	۱۹۸۷
میوزیکل چیئر	عبد الصمد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۲
منتخب افسانے	ذکیہ مشہدی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۶
مجموعہ حامد سراج	محمد حامد سراج	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	
ننگی دوپہر کا سپاہی	سلام بن رزاق	نیو رائٹرس پبلی کیشنز	۱۹۷۷
نیو کی اینٹ	حسین الحق	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۰
نیلا پتھر	احمد ندیم قاسمی	گلوب پبلشرز لاہور	۱۹۵۳
نقش ناتمام	ذکیہ مشہدی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۸
یاد بسیرے	انور خان	تخلیق کار پبلشرز	۱۹۹۰
یہ جہان رنگ و بو	ذکیہ مشہدی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۳
یروشلم یروشلم	قیصر تمکین	انسٹی ٹیوٹ آف تھرڈ ورلڈ لٹریچر لندن	۱۹۹۳

AZADI KE BAAD URDU AFSANON KI AMALI TANQEED KA TANQEEDI WO TAJZIYATI MUTALA

Abstract
THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Submitted By
Shahnaz Khatoon

UNDER THE SUPERVISION OF
Dr. Mohammad Khalid Saifullah

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)
2018

AZADI KE BAAD URDU AFSANON KI AMALI TANQEED KA TANQEEDI WO TAJZIYATI MUTALA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

Submitted By

Shahnaz Khatoon

UNDER THE SUPERVISION OF

Dr. Mohammad Khalid Saifullah

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)
2018

محاکمہ وماحصل

اردو افسانے کی عملی تنقید کا جائزہ لینے سے پہلے جو بات زیر بحث آتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ کون سی بنیادیں ہیں جن پر افسانے کی پرکھ کا انحصار ہے اور افسانے کی قرأت وتعبیر کے بنیادی وسائل کیا ہیں۔ افسانے کی تنقید میں شاعری کے تنقیدی پیمانوں کو استعمال کرنے اور افسانے کی شعریات غیر مرتب ہونے کے باعث باقاعدہ طور پر عملی تنقید ممکن نہ ہوسکی۔ تاہم ناول کی تنقید سے استفادہ کر کے افسانہ کی تنقید میں بھی انھیں وسائل کو استعمال میں لایا گیا۔ افسانے کی تنقیدی کتابوں میں پرکھنے کے جو معیار ہیں ان کا اطلاق روایتی افسانوں کی حد تک تو صحیح ہے۔ لیکن بالکل ابتدائی دور کے افسانے پلاٹ سازی کے اصول پر پورے نہیں اترتے کیوں کہ پلاٹ کے لیے علت و معلول کے رشتہ کو ضروری قرار دیا گیا جبکہ رومانی دور کے افسانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی وجہ سے منطقی ربط کا فقدان نظر آتا ہے۔ ترقی پسند تحریک اور آزادی کے بعد بعض افسانہ نگاروں نے منظم اور مربوط پلاٹ والے افسانے لکھے مگر کچھ ہی عرصے میں جدیدیت کے زیر اثر افسانے تحریر کیے جانے لگے جس میں قصے کے بجائے صورتحال پر مبنی افسانے لکھے گئے۔ قصہ کی غیر موجودگی نے پلاٹ کے نظام کو متاثر کیا۔ اسی طرح کردار سازی کا طریقہ بھی حالات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ہر زمانے میں بدلتا رہا اسی لیے ابتدا میں افسانہ کی تنقید کے جو پیمانے بنائے گئے تھے وہ بعد میں افسانوں کی تخلیقی وسعت کا ساتھ نہ دے سکے اور نئے وسائل کا سہارا لینے کی ضرورت پیش آئی۔

افسانے کی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوا کہ افسانہ کے بدلتے رجحانات کی وجہ سے جو پیچیدگیاں پیدا ہوئیں اور جو نئے تقاضے سامنے آئے اس کا حل عملی تنقید کے ذریعہ ممکن ہے۔ لہذا عملی تنقید کے متعلق نقادوں کی تحریروں کا مطالعہ کر کے اصول وطریقہ سمجھنے کی کوشش کی گئی، آیا کہ وہ عملی تنقید سے کیا مراد لیتے ہیں، افسانہ کی عملی تنقید کس طرح ہونی چاہیے۔ اس ضمن میں احتشام حسین، اختر اورینوی، سید محمد عقیل، عبد

المغنی، ابوذر عثمانی وغیرہ کے نظریات کا جائزہ لیا گیا جس سے عملی تنقید کی یہ تعریف سامنے آئی کہ عملی تنقید شعر و ادب کی پرکھ کے لیے بنائے گئے اصول ونظریات کی روشنی میں کسی فن پارے کا تجزیہ کرتی ہے اور عملی تنقید کا مطمح نظر صرف اور صرف متن ہے وہ فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے مصنف کے سماجی حالات یا واقعہ کے تاریخی پس منظر سے کوئی سروکار نہیں رکھتی ہے۔ لیکن آئی۔ اے رچرڈس نے عملی تجزیہ کا جو طریقہ متعارف کرایا تھا وہ بغیر کسی اصول کے آزادانہ تنقید تھی۔ اس ضمن میں انگریزی کی تحریروں کی طرف رجوع کرنے کے بجائے اردو کی تحریروں سے استفادہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کیوں کہ ان کے حوالے سے سمجھنے کے امکانات زیادہ نظر آئے۔ شمس الرحمٰن فاروقی، قاضی افضال حسین اور ابوالکلام قاسمی کی تحریروں کے ذریعہ آزادانہ تجزیہ کے طریقہ کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ضمن میں بطور نمونہ رسالہ "سوغات" کے ذریعہ کرائے گئے ان تجزیوں کو پیش کیا گیا ہے جو رسالہ کے مدیر نے افسانہ نگار کے نام مخفی رکھ کر تجزیے کروائے تھے۔ جس سے یہ نتائج سامنے آئے کہ آزادانہ تجزیے میں نظریہ کی کارفرمائی ہوتی ہے خواہ وہ کسی سطح پر بھی ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی مضامین میں بظاہر کسی نظریہ کا اطلاق نہیں لیکن افسانہ کی تنقید سے متعلق نظریات پر جو مدلل بحث انھوں نے پیش کی ہے ان تحریروں سے عملی تنقید اور اس کے اصولوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ شمیم حنفی، وارث علوی، مہدی جعفر، عتیق اللہ وغیرہ کی تحریروں سے بھی افسانہ کے تعین قدر اور تجزیہ کے اصول تلاش کر کے بیان کیے گئے ہیں۔ عتیق اللہ کا خیال ہے "افسانہ میں اسلوب۔۔۔ تخلیق کی محض خارجی وضع کا نام نہیں ہے بلکہ رویہ اور نقطہ نظر سے اس کی مکمل شناخت قائم ہوتی ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر تکنیک بھی اسلوب ہی کے دائرے میں آجاتی ہے۔ کسی افسانے کا بیانیہ اسلوب اس کی بیانیہ تکنیک بھی ہے"۔

اسلوب اور تکنیک کی بحث اردو افسانے میں پہلے سے ہو رہی تھی لیکن نئی تنقید کے زیر اثر اسلوبیاتی تنقید کی بحث شروع ہوئی تو اردو افسانے کی تنقید میں بھی یہ بحثیں اہمیت اختیار کر گئیں۔ اردو افسانے کے اسلوب کا مطالعہ اگرچہ اس نہج پر نہیں کیا گیا جو اسلوبیاتی تنقید کا تقاضا تھا تاہم ممتاز شیریں، گوپی چند نارنگ،

وارث علوی، حامدی کاشمیری اور مرزا حامد بیگ وغیرہ نے جو تجزیے کیے ہیں ان میں افسانے کے اسلوب کو تفصیل سے زیر بحث لایا گیا ہے۔ ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں تکنیک کے تجربوں کا احاطہ اپنے مضمون میں اگرچہ مختصراً ہی کیا ہے اس کے باوجود اسے کلیدی اہمیت حاصل ہے، مرزا حامد بیگ نے ابتدائی دور سے لے کر جدید دور تک کے تمام افسانوں میں تکنیک اور اسلوب کے تمام زاویوں کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً خطوط کی تکنیک، آزاد تلازمہ خیال اور اسلوب پر علاقائی اثرات وغیرہ کی نشاندہی۔ ان دو ناقدین نے اختصار کے ساتھ افسانہ نگاری کے پورے دور کا احاطہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے پریم چند کے افسانوں میں Irony کی مثالیں واضح کر کے کئی افسانوں کے مختصر تجزیے کیے ہیں جس سے آئرنی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس کے علاوہ بیدی کے افسانوں میں اساطیری عناصر کا تجزیہ کیا ہے جس سے بیدی کے اسلوب کی معنویت کے ساتھ اساطیر کے تخلیقی استعمال کی اہمیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر باقاعدہ تو نہیں مگر چیدہ چیدہ تحریریں وارث علوی، محمود ہاشمی شمیم حنفی اور شافع قدوائی کی ملتی ہیں۔ ان ناقدین کا خیال ہے کہ ماضی کی بازیافت کے سلسلے میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا نام اہم ہے۔ لیکن دونوں کا اسلوب بیان ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ شمیم حنفی کا خیال ہے کہ قرۃ العین کے افسانوں کی فضا نیم متصوفانہ ہے اور انتظار حسین کے افسانوں میں داستانوں کا سا سحر ہے۔ اور گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ اپنے پر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے اور اردو افسانہ کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا ہے۔

عصمت کے افسانوں کا مجموعی جائزہ لیتے ہوئے بعض ناقدین نے اسلوب پر بھی گفتگو کی ہے۔ کرشن چندر نے ان کے افسانوں میں استعمال ہونے والی مختلف آوازوں سے افسانہ کی اصل فضا پر مرتب ہونے والے تاثرات بیان کیے ہیں۔ اس کے علاوہ شمیم حنفی، مہدی جعفر وغیرہ کے مضامین کے حوالے سے اسلوب

کی بحثوں کو پیش کیا گیا ہے۔

جدیدیت کے زمانے میں لکھنے والے معروف افسانہ نگار سریندر پرکاش کے افسانوں پر بھی مرزا حامد بیگ، گوپی چند نارنگ، فضیل جعفری وغیرہ نے اظہار خیال کیا ہے۔ان ناقدین کے مطابق سریندر پرکاش کا اسلوب تہہ دار اور ماضی کے تاریخی شعور سے منسلک ہے جس میں علامت و استعارہ کے باوجود داستانوں کی سی واقعیت ہے۔

کچھ ناقدین نے اپنے مضامین میں افسانے کی ہیئت میں تجرباتی افسانوں کے تجزیے بھی کیے۔ مثلاً کرشن چندر کے افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' کا غلام عباس نے، اقبال مجید کے افسانہ ''ہائی وے پر ایک درخت'' کا مہدی جعفر نے، انتظار حسین کے افسانہ ''آخری آدمی'' کا ابوالکلام قاسمی نے ۔ مذکورہ تجزیے پلاٹ کے تجربوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ اسی طرح کردار نگاری کے تجربوں پر مبنی افسانوں کے بھی تجزیے کیے گئے جن میں دیوندر اسر کے افسانہ ''مردہ گھر'' کا تجزیہ حامدی کاشمیری نے بڑی فنکاری سے کیا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زمانے میں بھی مختلف طرح کے تجربے کیے گئے لیکن موضوع کی بالادستی کی وجہ سے وہ ناقدین کی توجہ کا مرکز نہ بن سکے۔اس وقت صرف ایسے افسانوں کو اہمیت دی گئی جن میں خارجی مسائل کی عکاسی کی گئی ہو، وہ آسان و عام فہم اور عوام کے ذوق کے مطابق ہو۔ جہاں تک ترقی پسند نظریہ سے عملی تنقید کا تعلق ہے وہ اس زمانے کی تنقیدی کتابوں میں بہت کم ملتی ہے۔اسی لیے احتشام حسین، اختر انصاری، اختر اورینوی اور اختر حسین رائے پوری کی تحریروں سے ترقی پسند نظری تنقید کو سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان نظریات کی روشنی میں کچھ افسانوں کی عملی تنقید بھی کی گئی ہے۔ایسا نہیں کہ اس عہد کے افسانے یکسر نظر انداز کیے گئے۔خواجہ احمد عباس، غلام عباس، کرشن چندر، عصمت اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ پر ترقی پسند نقادوں نے اظہار خیال بڑی عمدگی سے کیا ہے مگر ترقی پسند نظریہ سے باقاعدہ عملی تنقید بہت کم کی گئی ہے۔ترقی پسند تحریک کے بعد جدید دور کا جائزہ لیا گیا تو اندازہ ہوا کہ اس میں افسانے کی اطلاقی تنقید کے نمونے مختلف

زاویوں سے سامنے آئے۔ یا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اردو افسانے کی عملی تنقید کے باضابطہ اصول متعین نہ ہونے کے باعث بعض لوگوں نے آزادانہ طریقے سے تجزیے کیے اور بعض کے سامنے روایتی تنقید سے ماخوذ کچھ اصول تھے اور بعض نے بالکل جدید طریقہ سے استفادہ کر کے نئے نظریات کی روشنی میں افسانہ کی عملی تنقید کی۔ بعض نے بوقت ضرورت نئے نظریات کے ساتھ روایتی تنقید کی طرف بھی رجوع کیا ہے۔

اردو افسانوں کے تجزیہ پر مبنی ہندوستان کے اکثر مصنفین کی کتابوں کا جائزہ لیا گیا اور ساتھ ساتھ بعض روایتی افسانہ نگاروں پر جدید نظریات سے لکھے گئے مضامین بھی زیر بحث لائے گئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، فضیل جعفری، حامدی کاشمیری، مہدی جعفر وغیرہ نے افسانوں کے جو تجزیے کیے ہیں ان سب کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ حامدی کاشمیری ایک ایسے ناقد ہیں جنھوں نے اپنا تنقیدی نظریہ خود وضع کیا جو ''اکتشافی نظریہ'' کے نام سے حلقۂ ادب میں تسلیم کیا جا چکا ہے۔ اپنے اس نظریہ کے تحت انھوں نے پریم چند سے جدید دور تک کے افسانوں میں سے اہم افسانہ نگاروں کے کسی ایک افسانے کا تجزیہ کیا ہے۔ حامدی کاشمیری کے نظریہ کے مطابق تنقید کرتے ہوئے چند اہم نکات پیش نظر ہونے چاہئیں ''مصنف کا متن سے اخراج، متن میں موضوعیت کے بجائے تجربے کی دریافت، قاری کی متن سے رشتگی، تجربے کی نمو پذیری، تجربے کی کثیر الجہتی، قاری کے جمالیاتی اور فکری متقضیات، متن کی قدر سنجی۔'' وغیرہ۔ انھیں شرائط اور نظری ترجیحات کے پیش نظر انھوں نے تجزیے کیے ہیں۔

مہدی جعفر نے فکشن کے بدلتے رویوں اور ان کے تعین قدر کے مسائل پر بحث کرتے ہوئے دو چار افسانہ نگاروں کے افسانوں کا تفصیلی تجزیہ بھی کیا ہے جس میں افسانے کے نئے تنقیدی اصولوں کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''جدید اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث'' میں شامل تجزیوں کے جائزہ سے اندازہ ہوا کہ جدید دور کے ناقد کی توجہ متن پر مرکوز ہے وہ خارجی وسائل کا سہارا لیے بغیر آزادانہ تجزیے کو ترجیح دیتا ہے۔ اسی طرح عابد سہیل نے بھی اپنی کتاب ''اردو فکشن: چند مباحث'' میں

کچھ افسانوں کے تجزیے کیے ہیں جس میں انھوں نے کسی نظریہ کے اطلاق کے بجائے افسانہ کے متن سے سروکار رکھا ہے۔اس کے علاوہ بعض کتابوں اور رسائل میں بکھرے ہوئے تجزیوں کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے جن میں افسانے کی تکنیک اور اسلوب پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔راوی کی قسموں کو بھی ملحوظ خاطر رکھ کر گفتگو کی گئی ہے۔